с701
3

Советское кино

9

1935

135

КРЕПИ ОБОР
С.С.С.Р
ДА ЗДРАВСТ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Советское кино

Ежемесячный журнал

Орган
ЦБ секции
Творческих
Работников
ЦК Союза кино

5-й год издания

9

1935

СЕНТЯБРЬ

СОДЕРЖАНИЕ № 9

Стр.

ПЕРЕДОВАЯ — Выше требования 3

А. ГАРРИ и М. ДУБСОН — Тебя любит родина (Окончание) 5

С. САНИН — Прекрасное есть жизнь . . 23

Н. ОРУЖЕЙНИКОВ — Логика эмоций . . 26

А. МИХАЙЛОВ — К вопросам теории кино 34

С. ЮТКЕВИЧ — Наши творческие разногласия (Окончание) 51

Э. АРНОЛЬДИ — Заметки о буржуазном научно-фантастическом фильме . . . 62

ПЕТР ДОРН — На краю ночи Голливуда 65

И. КРИНКИН — Книга о „Встречном“ . . 70

С. БРОНШТЕЙН — Новый киножурнал . . 75

БИБЛИОГРАФИЯ 77

ХРОНИКА КИНО 79

На второй полосе обложки — кадр из фильма „Счастливая юность“ режиссеров: М. Каufмана, И. Посельского, И. Сеткиной и С. Гурова. Производство Союзкинохроники

Выходит
под редакцией
Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Калатозова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (ответственный редактор)

Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенберг.
Клише изготовлены цинкографией Жургазоб'единения под руководством т. Цуцкова

Выше требования

Советская кинематография под руководством партии проделала большой исторический путь. Вместо нескольких жалких ателье, оставленных „хозяйчиками“, созданы большие кинофабрики. Кинопроизводство оснащено лучшей с'емочной аппаратурой. Создано новое для нашей страны производство кинопленки и проекционной аппаратуры. Созданы гигантские фабрики массовой печати кинофильмов. Заводы „Киномехпрома“ приступили к изготовлению оборудования для кинофабрик. Начинается производство с'емочной аппаратуры. Советские фильмы получили мировую известность. Именно все эти успехи позволяют пред'явить советской кинематографии наиболее высокие требования.

И такие высокие требования пред'являют к кинематографии правительство, коммунистическая партия и вся страна.

Между тем, кинокритика продолжает еще подходить к кинофильмам с мерками, установившимися еще до „большого под'ема“, отмеченного партией и правительством.

Скидки на „качество“ сценария, скидки на „качество“ пленки и звуковой проекции, наконец, скидки для „первого звукового фильма“ режиссера или национальной организации снижают тот высокий уровень требований, сохраняя который только и может развиваться и художественно расти советская кинематография.

В ряде критических статей выработался безобразный, не большевистский подход к критикуемому фильму, когда вместо прямого раскрытия ошибок и недостатков кинопроизведения рецензент балансирует понятиями „с одной стороны, хорошо“, „с другой стороны, плохо“. Квалифицированный анализ фильма как произведения искусства, имеющего свою драматургическую структуру, часто подменяется общим социологическим анализом идеи фильма.

Советская кинематография, ее рост, высокие требования, пред'являемые к киноискусству партией, правительством и всей страной, требуют решительной перестройки кинокритики.

Кинокритика должна быть квалифицированной, конкретной, производственной, искусствоведческой. Статьи А. Михайлова о фильме „Крестьяне“, Д. Великородного о фильме „Летчики“, Г. Зельдовича о фильме „Колиевщина“, В. Россоловской о жанре фильма „Чапаев“, В. Ермилова „Читая сценарии“ — пока лучшие критические статьи о советской кинематографии за последнее время. Но и эти статьи являются только предвестниками той большой критики, которая должна вырасти на основе художественного роста советской кинематографии. Критика должна определять этот рост. Критика должна пред'являть к искусству такие требования, которые помогают художникам достигать все больших и больших творческих высот. Таковы общие черты критики Чернышевского, Белинского, Герцена, Добролюбова и Писемского, несмотря на различие методов и партийности взглядов, отстаиваемых в их статьях.

Между тем даже отмеченные выше лучшие критические статьи по вопросам кино страдают часто недостаточно обоснованной восторженностью.

Критик должен отмечать положительные и отрицательные стороны картины, должен уловить ведущее,

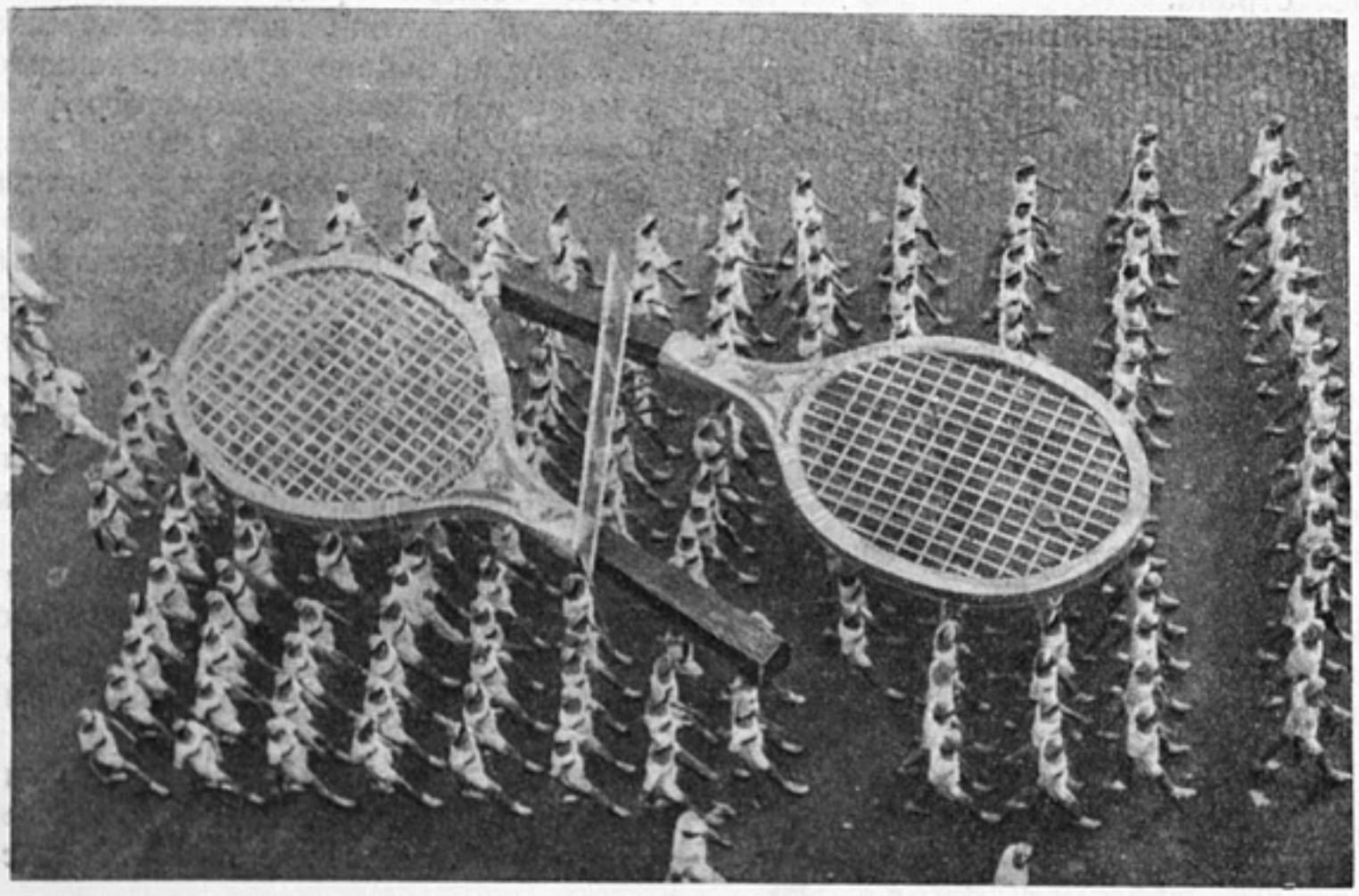
основное и решающее в ряде достижений и ошибок художника, но все это должно быть основано на фактическом материале произведений искусства, на конкретных примерах, а не на общих вкусовых определениях: „чудесно“, „прекрасно“ или „неубедительно“, „слабо“, „безвкусно“.

Вернувшаяся из-за границы кинокомиссия под председательством Б. З. Шумяцкого, обобщив опыт передовой техники западноевропейской и американской кинематографии, сделала основной вывод о необходимости решительного повышения качества наших фильмов во всех их компонентах. Борьба за кинофильм как за целостное художественно законченное произведение искусства — вот основное требование советской кинематографии и ее руководства.

Больше смелости, решительности, четкости и ясности в постановке вопросов кинокритики! Полноценное искусство не допускает мягкотелой, снисходительной критики. Мы за полноценное советское киноискусство!

Мы за высокие требования к произведениям советского киноискусства!

Кадр из фильма «Счастливая юность» режиссеров: М. Кауфмана, И. Посельского, И. Сеткиной и С. Гурова. Производство Союзкинохроники.



Тебя любит родина[1]

Сценарий А. ГАРРИ и М. ДУБСОНА

Титр:

ЧЕРЕЗ ТРИНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ

У ангара

174 К концу титра его фон вытесняется общим планом заводского ангара.

НЕТ ТАКИХ КРЕПОСТЕЙ...

Эти три слова, составленные из громадных букв, украшают гигантские ворота ангара...

175 ... занимающего весь кадр.

(Я не удивлюсь и буду доволен, если композитор вплетет в сопровождающую музыку мелодию зори. Я слышал задорный, будящий звук трубы, когда представлял себе в первый раз эту сцену.)

И после сигнала в оркестре...

176 ворота медленно раскрылись.

К стоящему рядом с ними трактору-тягачу протянули из ангара два троса.

177 Кто-то махнул флажком.

Опять, еще резвей и задиристей прозвучала труба...

178 Из ворот показалась махина нашего самолета.

Глаз аппарата не охватит его целиком. Отдельные детали, вроде двухметровых колес, или крыла, которое расположено на высоте трех человеческих ростов, малютки-люди, — мы ограничимся сначала, вероятно, этим.

Только потом,

179 от'ехав от самолета достаточно далеко, мы увидим его целиком.

«СССР ДП-9»,

прочтем мы на боках его фюзеляжа.

Кабинет Кузнецова

180 Кузнецов кружился в вальсе с Ильей.

Кузнецов подпевал.

181 Потом со словами:

— Тс, довольно,

Илья прекратил верченье и уселся, немного запыхавшись.

182 Кузнецов не садился.

Он подошел к модели ДП-9 и, щелкнув по пропеллерам, заставил их вертеться:

— Боль проходит понемногу, не на век она дана...

183 — Это ты где вычитал?

спросил Илья.

— У Блока, Александра Блока.

— А, того самого. Большой человек. Я после того почитал, не все еще. Жалко, что умер. Жалко... С ним бы...

184 Вошедший Березкин прервал беседу.

Он пришел с бумагой и попросил Кузнецова:

— Подпишите, Константин Михайлович...

Кузнецов взял бумагу и, читая ее, машинально...

185 ... сел к своему столу.

186

АВАРИЙНОЕ РАСПИСАНИЕ

Порядок прыжков с парашютом с самолета ДП-9 в случае аварии при гос. испытаниях.

№ 1	инженер	— Кузнецов
№ 2	„	— Березкин
№ 3	„	— Загривкин
№ 4	бортмех.	— Бяшкова
№ 5	„	— Виткова
№ 6	„	— Елин
№ 7	„	— Каган
№ 8	„	— Мухамедов
№ 9	радист	— Лебедев
№ 10	навигатор	— Фомин
№ 11	пилот	— Левыкин
№ 12	шеф-пилот и командир	— Волков

Уполномоченный правительства по испытанию самолета ДП-9 директор завода и гл. конструктор (Кузнецов)
командир ДП-9 (С. Волков)

[1] Окончание. Начало см. в № 8.

187 Кузнецов был недоволен:

— Что такое? Почему такой порядок? Почему я первый?

спрашивал он.

Березкин старался ответить в шутливых тонах, но ему это не удалось.

Ему, видно, было не совсем по себе:

— Все по инструкции, Константин Михайлович, все точно по инструкции. Конструктор — всегда первый. Вам и летать-то, собственно говоря, нельзя. Но уж если, то вы первый. Вы первый, а я за вами. Вы первый, а я за вами...

Кузнецов подписал и отдал листок.

Ему было противно.

ЗТМ

Титр:

ПЕРЕД ИСПЫТАНИЯМИ В ВОЗДУХЕ БЫЛО НЕСКОЛЬКО ДНЕЙ ОТДЫХА

Комната Ильи

188 В конце титра начинает звучать экзерсис на рояле.

Кто-то усердно одной рукой разучивает элементарнейшее упражнение Ганнона. Это Илья...

189 Илья играет. У него сидит Кузнецов.

— С чего у тебя вдруг музыкальный талант прорезался?

— Пролетарию уж, слава богу, для души музыкой нельзя заняться?

— Ладно, ладно ты мне не вкручивай, для души...

Что у тебя с душой, Ильюша?

190 Илья бросил играть. Он привык не скрывать ничего от Кузнецова и решал теперь, как бы рассказать о себе, чтобы не напортить Кузнецову и Нине.

Решил:

— Мне 46?

— Ну...

— Вот и ну. А я...

(Трудно сказать, поэтому сначала неопределенно жестикулирует, стараясь себя оправдать...)

— Влюбился...

— И очень здорово!

— В вашем возрасте, товарищ, может быть. Даже наверно! Но я бабской интервенции в мою жизнь не потерплю... Тем более, что она любит другого.

— Кого?

— Одного... идиота. Ты его не знаешь!

— А пианино тут при чем?

— Деревня. Я ее при помощи этого инструмента из сердца изымаю... При помощи этой долбежки

(он начал было опять играть)

— выколачиваю, так сказать.

191 Кузнецов: обожди, да кто ж она?

— Да, так... одна... в общем и целом... девушка...

(на вздохе).

Кузнецов: Не любит, говоришь. (Вздохнул.) До чего у нас с тобой общая планида, Илья. На фронте вместе плохо приходилось, на заводе вместе мучились и на этом фронте у меня тоже прорыв.

192 Илья (делает вид, что удивлен):

— Ну-у?

193 Кузнецов: как гимназист... очень полюбил... а подступиться страшно... Ей около двадцати, а мне почти в два раза. У меня ребенок, а она сама ребенок... А как к человеку тянет! Такая она, Илья, необыкновенно свежая!

Илья: Толковая!

Кузнецов: Белобрысая!

Илья: Курносая!

Оба спохватились и Кузнецов подозрительно оглядел Илью.

194 Илья сделал вид, что ничего не произошло и опять принялся за усердную долбежку клавишей.

195 Тогда Кузнецов продолжал:

— Я уже напросился, лишь бы вместе быть, на уроки. Я ей — расчет крыла, а она мне — немецкий язык... Нудные, брат, уроки получаются... Мне бы о любви сказать хотелось... Вот и молчим... И я и она

Илья: Кто она?

Кузнецов: Как кто? (потом, поймав себя) Да ты ее не знаешь!

Илья: Безусловно.

Тогда Кузнецов продолжал:

— Пойду к соседке (показывает вниз), дело к ней.

Илья: По-немецки, французски, испански?

196 Кузнецов (в дверях):

— Старый ты сплетник, Илья.

Илья: У-гу...

197 Кузнецов ушел, а Илья играл. Потом вынул папироску, одной рукой зажег ее и опять двумя руками, улыбаясь собственным мыслям, заиграл с удвоенной

энергией. И вдруг топнул несколько раз ногой...

Комната Нины

198 Внизу посмотрели на потолок. Топанье прекратилось... Если предыдущая сцена была разговорной, то описываемая сейчас не отличается многословием. На диване (на нем Нина спит, а сейчас он прибран) сидят Нина и Кузнецов.

199 Сидят далеко друг от друга и молчат. Наверху Илья долбит клавиши.

Очевидно, Кузнецов говорил правду, что уроки получаются нудные.

200 Только после долгой паузы Кузнецов разрешился вопросом:

— Как по-немецки тоска?

Нина: Зэензухт.

Кузнецов: Верно, зензухт.

Нина: Не зензухт, а зэензухт.

Кузнецов: А это все равно.

Нина: Зачем же вы спрашиваете?

201 Кузнецов (после паузы):

— Надо же спросить?

202 Нина отрицательно покачала головой (ей хотелось плакать).

Кузнецов (удивленно):

— Что?

Нина (после паузы):

— Не надо...

ЗТМ

Аэродром

203 Из ЗТМ. Раннее летнее солнце только-что начало вылезать из-за рощи, обрамлявшей одну короткую сторону аэродрома...

Титр:

В ЭТО УТРО ПРЕДСТОЯЛ ПЕРВЫЙ ПОЛЕТ

204 Освободив трос, крепивший к земле конец громадного крыла, по всей его 30-метровой длине к фюзеляжу гулко пробежала невысокая девушка — бортмеханик. Она вошла в фюзеляж...

Внутри самолета

205 ... где ей помогли быстро надеть парашют.

206 Все остальные были уже с парашютами.

207 Из пилотской кабины выглянул Сергей:

— Все по местам!

208 Команда рассыпалась по местам.

209 Перед нами высилась дюралевая громада. Вся из металла, необычайно солидная и, несмотря на это, изящная.

210 На безлюдной площадке перед этой громадой стоял создавший ее и казавшийся пигмеем человек.

Этот человек был необыкновенно счастлив.

Он стоял внизу, задрав голову...

211 ... и пил счастье.

И хотя командиром корабля был не он, а Сергей, однако, первые команды для радостного случая, были поручены ему.

212 Панорама по моторам вдоль передней кромки крыльев.

Внутри самолета

213 У пневматических самопусков громадных моторов стояли в ожидании команды наэлектризованные бортмеханики, услышавшие команду Сергея:

— Винтомоторная группа, слушай!

Они ждали приказа Кузнецова.

Аэродром

214 И вот он отдал приказ о запуске первого мотора.

215 (Деталь, мотор и винт.) Сейчас же после ответного «от винта» должны были взреветь, несдерживаемые глушителями, тысячи сил мотора. И они взревели...

Они взревели нежнейшей скрипкой.

216 И еще мотор...

И еще одна скрипка...

217 И вскоре пели все шесть, поблескивая шестью прозрачными металлическими нимбами...

218 Поднят трап... Пели скрипки...

219 К Кузнецову подбежал комендант летной станции:

— Посторонних нет?

спросил Кузнецов.

— Нет посторонних, команда на борту.

Не глядя на коменданта, как будто стремясь силой воли поднять самолет в воздух, Кузнецов приказал:

— Давайте старт...

Пели скрипки.

220 Комендант дал знак стоящему далеко стартеру.

221 И тот взмахнул флажком. Пели скрипки...

Внутри самолета

222 Сергей передвинул рычаг об'единенного дросселя и только тогда шесть скрипок взревело во всю свою шеститысячную мощь.

Аэродром

223 Самолет двинулся с места без рывка, как хороший автомобиль.

И лучше, чем самый приемистый автомобиль, гигант пробежал, сколько пола-

гается бежать нормальной пассажирской машине и, набрав скорость, оторвался от земли...

224 В этот самый момент Кузнецов засек время и с торжествующей миной показал секундомер Илье. Илья отвесил Кузнецову шутливый и искренний поклон.

225 Самолет в неглубоком вираже разворачивался обратно.

Воздух

226 (С другого самолета.) Он гордо плыл в воздухе, наш красавец.

Внутри самолета

227 Спокойный Сергей вынул из рукава платок и, отвернувшись от другого пилота, вытер глаза.

228 А у второго пилота на молодом лице предательски блестели слезы, которых он не хотел скрывать.

Аэродром

229 Гигант шел на посадку...

230 ... плавно снижаясь...

231 ... Он сел, повинуясь опытной руке Сергея, спокойно, как садится учебная машина в руках опытного инструктора.

232 Пробежав, сколько полагается, ДП-9 остановился.

233 Весь завод бросился к машине.

234 Втолкнув Илью и Любу в автомобиль, Кузнецов сам уселся рядом с Ниной и они поехали к самолету.

235 Ехать приходилось медленно, потому что мешали бежавшие рядом люди.

236 По спущенному трапу экипаж самолета быстро сбежал вниз и выстроился в пролете между громадными колесами, покрытыми, как рыцари на турнире, доспехами обтекателей.

237 Первой под'ехала машина Кузнецова.

238 Может быть, Сергей и думал рапортовать — это ему не удалось.

239 Люба была удивлена, потому что Сергей, крепко расцеловавшись с Кузнецовым и Ильей, поцеловал и Нину, выскочившую из машины, и напялил ей шлем на белобрысую голову. Любе же, которая сидела в машине, он только помахал рукой.

240 Илья забрался по ступенькам трапа, так, чтобы его было видно всем и крикнул:

— Товарищи! Дорогие товарищи...

Какой-то металлический стук, донесшийся сверху, прервал его.

Он глянул наверх. Ничего не увидел и начал опять:

— Дорогие товарищи, сегодня наша страна...

сверху опять что-то загремело. Илья обозлился и крикнул вверх:

— Что за навождение, кто там колобродит?!

Аэродром

241 Наверху в люке показалась голова Борьки:

— Это я, дядя Илья.

242 Оторопевший Кузнецов спросил:

— Ты что там делаешь?

243 — Совершенно секретным пассажиром, дядя Костя.

— А ну, вылазь, пассажир,

донеслось снизу,

— Я тебе покажу «секретный».

Борька дошел до середины трапа, потом остановился и крикнул вверх:

— Прошу граждан пассажиров очистить самолет.

244 И сверху полезли «граждане пассажиры». Их было сорок человек. Сорок зайцев — сорок рабочих и работниц завода, неведомыми путями ночью пробравшихся на самолет.

245 Они спускались по трапу мимо Ильи. Илья был возмущен.

— Вот я вас всех по партийной линии...

сказал он грозно.

— Как же так можно... Как же я сам, чорт меня подери, не догадался контрабандным путем туда залезть.

246 Группа смущенных пассажиров сгрудилась внизу около Кузнецова.

Аэродром

247 — Так как вы дьяволы, а дьяволов не штрафуют, считать, что проступка не было.

Кузнецов сказал это и

248 ... полетел в воздух.

249 Хотя моторы молчали...

Чертежный зал (солнце)

250 В обширном зале чертежного бюро на этот раз собралось человек сто, хотя по правилам заводской охраны этого не полагалось.

Дверь кабинета Кузнецова была раскрыта настежь.

Кабинет Кузнецова (солнце)

251 Там около Ильи сгрудились все наши герои.

Илья сидел за столом.

Кадр из фильма «Счастливая юность» режиссеров: М. Кауфмана, И. Посельского, И. Сеткиной и С. Гурова. Производство Союзкинохроники

252 Кому первому сообщить о победе?..
Кому первому сообщить о реализованной мечте?
Тому — кто дал возможность воплотить эту мечту...
Поэтому нужно было отправить в Москву телеграмму — радостную, скромную, но победную.
Ее должен был составить Илья.
Волнуясь, он грыз ручку и, наконец, начал:

253 «Москва. Кремль...
Дорогой и любимый наш...»

254 Сквозь окруживших Илью, к самому столу пробрался Борька.
— Если можно, дядя Илья...
просительно начал он,
— про меня...
окончил он шопотом.

ЗТМ

В горкоме

255 (Яркое солнце.) Секретарь горкома застучал по столу, тем самым перебив оратора:
— Товарищи, мы опять отвлеклись в сторону от дела. Когда мы, наконец, научимся работать сосредоточенно, действительно не отвлекаясь ни на иоту...
На этом месте секретарь запнулся, потому что через открытую дверь балкона ворвался мощный и необычайный для слуха присутствующих звук. Он рос, как бы затопляя комнату.

Горком снаружи

256 Секретарь первым выскочил на балкон, а вслед за ним...
257 ... и остальные участники заседания.
258 Шеи вытянулись, головы были подняты...
259 Глядя вверх, секретарь сказал:
— Превосходно Кузнецов сработал...
Рядом с ним стоящий, не отрывая глаз от неба, возразил:
— Не один Кузнецов старался, мы ему хромомолибденовые трубы тянули. Так что, пожалуйста...
260 Вмешался другой, смотря на небо:
— Резину для колес у меня делали, а я не хвастаю...
Сосед сказал:
— А все электрооборудование на моем заводе...
261 — Кроме реле, товарищи, кроме реле, — перебил еще один.
— вместе с реостатами я их дал...
— Только с опозданием, т. Арсеньев, на целых два месяца.
(На Арсеньева сразу навалились.)
262 — Из-за тебя, Арсеньев, чуть сроков не сорвали.
— Ты максимум одним глазом смотреть можешь.
Первый из директоров не вытерпел:
— Резина, реле, выключатели, штепсели, утюги, чайники — это же мелочь, а из моих труб, фактически весь самолет построен
(он обидно хмыкнул).
Рев мотора, стихший было, вновь усилился до такой степени, что разговоров больше не слышно было.
263 По жестикуляции, однако, можно было понять, что спор на балконе разгорелся жаркий.

Город во время полета

264 Город остановился...
265 Все смотрели в небо...
266 Улица окаменела... До орудовцев включительно.
267 Люди взобрались даже на крыши лимузинов. Этим хорошо, они могут наблюдать, в отличие от других, лежа.
268 Над городом появился самолет невиданных размеров и невиданной красоты.
269 Вокруг него юркие истребители составляли эскорт.
270—274 А гигант плыл по небу величественно и спокойно, как громадный орел, окруженный стаей мелких пичужек.
275 Сделав несколько кругов над окаменевшим и восхищенным городом, гигант улетел, скрывшись за извилистой кромкой крыш.
276 Как-будто повинуясь, какой-то магической указке,
277 ожили улицы...
Орудовцы вернулись в нормальное состояние и занялись вольными движениями, напоминавшими что-то из системы Мюллера.

Комната Нины

278 У Нины в комнате шли занятия. На этот раз учеником был не Кузнецов и не Нина была ученицей. Ученицей была Леля, а Нина диктовала ей что-то из арифметики или алгебры.
Нина: Готово?
Леля (продолжает писать):
279 — Откуда же готово, что я стенографистка?

280 Нина ходила по комнате и говорила:

— Отвозила Любу с аэродрома домой. Опять попробовала уговорить... отказывается вернуться, даже ради ребенка... Не могу я этого понять, Лелька, не могу...

281 Потом остановилась около Лели:

— Если бы я могла родить ему сына... Лелька!

(А Лелька давно уже не пишет.)

— Что ты смотришь?

Леля: А ты роди!

Нина: ... Ты... одним словом, готова?

Леля: Да.

Нина (резко):

— Ну и пошла отсюдова!

282 Леля в дверях заметила:

— Характер у тебя, Нина, иногда прямо ангельский.

На последнем слове туфля Нины ударилась в быстро захлопнувшуюся дверь.

Комната Ильи

283 Илья и Кузнецов сидели в комнате Ильи.

284 Илья был недоволен. Он читал книгу. Книга была, очевидно, трудная. Предмет давался нелегко и Илья злился:

— Кажется, — напиши просто, так нет...

285 Кузнецов философствовал:

— Ну вот, будет бессклассовое... Здорово, конечно... А потом каждому по потребностям даже...

... ничего не скажешь! Но если при любой стадии коммунизма я буду любить девушку, а она на меня даже смотреть не захочет, будет больно?.. Будет!

286 Тут Илья не выдержал, вскочил. Он разозлился совсем всерьез:

— Дура ты... Возьми ты ее за ручку, отведи ты ее куда-нибудь. И скажи ты ей, наконец, балда ты этакая, что у тебя на душе... Уходи, я тебе говорю!

287 Кузнецов послушно встал и пошел из комнаты. Стоя у дверей он сказал задумчиво:

— Боюсь, Илья, не выйдет у меня. (И ушел.)

288 Илья даже осел около своего пианино. Потом с грохотом открыл крышку и заиграл то единственное и самое элементарное упражнение, которое нам пришлось уже слышать в его исполнении.

Комната Нины

289 Сказать было, действительно, нелегко. И привычная обстановка обычно нудного урока сковывала Кузнецова, была, так сказать, запрудой для чувств, переполнявших его сердце.

290 Было слышно сквозь потолок, как Илья вымещал на клавишах свое недовольство. (Иногда, может быть, он постукивал сверху ногой.)

291 Только после очень долгой паузы, когда было ясно, что молчать больше нельзя, Кузнецов спросил:

292 — Нина... как будет по-немецки тоска?

293 Нина начала злиться:

— Зэензухт,

294 Кузнецов: Ах да, верно, зензухт.

Нина (еле сдерживая себя):

— Не зензухт, а зэензухт.

Кузнецов: А это все равно!

Тогда Нина не выдержала:

— Нет, не все равно!

(Она схватила одну из подушек, лежавших на диване):

— не все равно!..

При этом, неожиданно и для себя и, тем более для Кузнецова, огрела его подушкой.

— Не все равно!

И еще раз огрела. И только тогда обалдевший Кузнецов взял другую подушку и ответил Нине полной взаимностью:

— Нет, все равно!

Этот «обмен мнениями» продолжался не очень долго.

За это время с'емочный аппарат под'ехал, потом проехал мимо дерущихся к самой стене и спанорамировал к потолку, за которым играл Илья. И по мере того, как разрасталась драка, все громче и бурливее становилась музыка. Это было уже давно не упражнение из Ганнона. Это была радостная, доходящая до фуриозо бурная любовная мелодия. И что самое странное...

Комната Ильи

295 ... ее играл Илья.

296 Раскидывая руки по клавиатуре, двигаясь почти, как завзятый пианист, он, казалось, был полностью поглощен своей музыкой.

— Илья!

позвал его голос Кузнецова.

Илья повернулся к двери, сняв руки со своего волшебного инструмента.

297 (Инструмент продолжал играть, четко выбивая мелодию, и клавиши продолжали прыгать там, где они должны были прыгать.)

298 У дверей стояли Кузнецов и Нина. Они стояли близко друг к другу и...

299 ... Илья не верил своим глазам...

300 ... рука Кузнецова обнимала плечи девушки.

— Выключи свою гармонь,

попросил Кузнецов.

301 Илья остановил пианолу. Тогда счастливый и хитро глядящий Кузнецов спросил:

— А ты знаешь, Илья, как по-немецки будет тоска?

Илья: Понятия не имею.

Кузнецов: То-то и оно! Тоска, брат, по-немецки, зензухт.

Нина поправила:

— Не зензухт, а зэензухт!

302 Тогда Илья сказал:

— А это все равно.

303 Но Кузнецов не согласился:

— Врешь, Ильюша, далеко не все равно...

Аэродром

304 Самолет был отгорожен от зрителей туго натянутым тросом. Моторы были в чехлах. Якоря крепко держали крылья, чтобы ветер не мог использовать как паруса огромные плоскости ДП-9.

305 Несколько красноармейцев охраны следило за тем, чтобы любопытные не приблизились к проходящему испытания гиганту. Экскурсия рабочих осматривала самолет...

306 — Вот не думал, что из наших труб такое получится,

сказал старый рабочий с боевым орденом на груди:

— Полетать бы на нем, ребята.

Вмешался Борька:

— Пока что, мы пассажиров не возим, товарищи,

начал он авторитетно об'яснять.

307 Старик хитро сощурился:

— А когда ж будете возить?

308 Борька: Завтра у нас последний испытательный полет, двадцать первый уже. На потолок идем. Потом будет полет ударников. Нам помогали, видите ли, разные заводы. В награду, значит, мы двести пятьдесят лучших ударников повезем на ДП-9 в Москву.

Старик: Вот, верно, и мы попадем.

Борька: Может быть. Мы как раз списки составляем. Как ваша фамилия будет?

309 — А ты что тут делаешь?

Борька обиделся:

— При самом Кузнецове без четверти секретарь.

Врачебная комиссия

310 В просторном белоснежном кабинете врачебной комиссии стоял громадный голый Сергей в белых трусиках.

311 Вокруг него суетился маленький седой профессор.

Кроме манипуляций, необходимых при врачебном осмотре, он проделывал такие, которые доставляли ему «неслужебные» удовольствия.

Он сгибал руку Сергея, любуясь рельефом мускулатуры.

Он стучал кулаком по его необ'ятной груди.

312 Наконец, приложив стетоскоп к спине Сергея, старик голосом, сдавленным от восхищения, бросил в пространство:

— Господи, какой идеальный человеческий механизм для воздушного боя...

Он начал выслушивать второе легкое.

313 — В жизни никогда ничего подобного не видал.

Сергей смущенно улыбался.

Титр:

СЕГОДНЯ 21-й ПОЛЕТ, ИСПЫТАНИЕ СКОРОСТИ НА ПОТОЛКЕ

Квартира Кузнецова

314 Илья (мы видим его со спины) постучал в спальню Кузнецова.

— Войдите,

раздалось из-за двери.

Илья вошел.

Перед небольшим зеркалом (тоже спиной к нам и к Илье) причесывался Кузнецов. Как и Илья, он был одет по-парадному.

— А ну, покажись,

попросил Илья.

315 Кузнецов, продолжая причесываться, повернулся лицом к Илье (и к нам). На груди Кузнецова красовался боевой орден Красного знамени и орден Красной звезды.

316 — Хорош,

заключил Илья.

— Дай на свет посмотреть.

Он обнял Кузнецова за талию и по-

вернул его, тем самым оказавшись лицом к нам.

На его груди алели два боевых ордена, которые мы видим у обоих наших героев в первый раз, за всю картину.

— Жених, сволочь!

Аэродром

317 На летной станции было много народа.

318 Руководители партийных и советских органов и крупные командиры, инженеры и писатели осматривали самолет. Снимали хроникеры.

319 Моторы работали на малом газу и не мешали разговаривать.

320 Секретарь горкома и другие гости жали руки Кузнецову, Илье, Сергею.

321 Один из военных руководителей подошел вместе с остальными гостями к экипажу самолета.

322 Сергей стал на правый фланг. Не потому только, что он был командиром корабля. Он был, кроме того, больше всех ростом.

323 —Товарищи,

начал подошедший командир, обращаясь ко всем присутствующим со спичем:

— Товарищи, наша родина, вырастившая каждого из нас, сделавшая нас людьми, горда вашими достижениями. Весь мир трубит о новой победе большевиков. И нам действительно есть чем гордиться...

324 Пока гость говорит эти слова, подошедший близко к группе гостей милиционер разыскал глазами Кузнецова и начал жестами подзывать его к себе...

325 Кузнецов сначала отмахнулся.

326 Но милиционер был настойчив.

327 Кузнецов вышел из группы и подошел и милиционеру:

— Чего вам?

спросил он, досадуя на непрошенного гостя.

— Кипятильник в сборочной неисправный?

— А чорт его знает,

ответил откровенно Кузнецов.

— Вот-вот, а еще директор. Две повестки мы вам вручили — не помогло. Теперь вот, пожалуйста, третья. С приводом. Так что давайте, гражданин, в отделение.

328 — Что вы, товарищ. У меня тут гости, как же я...

— Давайте, гражданин...

В интонации милиционера была слышна просьба, идущая, однако, от превосходства и искушенности в таких делах.

— Обождите часок. Кончится испытание и я с вами пойду, куда хотите.

329 — Гражданин, давайте!

Он сказал это твердо, неумолимо, подстегивающе.

330 (Оратор уже раньше окончил спич. Все наблюдали за сценой между Кузнецовым и милиционером.)

Один из гостей что-то шепнул командиру, рядом стоящему, и два командира...

331 подошли к милиционеру, взяли его под руки

— На одну секунду!

об'яснил один из них.

И они все трое ушли.

332 Невдалеке милиционер оглянулся на-ходу...

333 — Нечего тебе летать,

тихо сказал Сергей Кузнецову,

— Принимай гостей лучше.

— Сереженька, самолет уходит в Москву, я уезжаю за границу, дай раз в жизни полетать. Знаешь, как хочется!

Сергей поколебался, потом приказал:

— Выдайте парашют товарищу Кузнецову.

334 Работавшие на малом газу моторы стали громче.

335 В кабину вошел Сергей и сел на свое место...

336 ... он устроился поудобнее...

перед ним висел...

337 аварийный список.

Сергей повернул его текстом к стене. На тыльной стороне была приклеена фотографическая карточка Любы.

338 Когда самолет, идя на старт, проползал мимо гостей, Кузнецов показался в окне и приветственно помахал рукой...

339 ... Нине и Кирке, стоявшим рядом с Ильей.

340 Илья что-то крикнул. За ревом моторов ничего не было слышно. ДП-9 плавно прорулил к недалекому старту.

341 Взмах флажком.

342 ...и, как всегда легко и коротко разбежавшись,

343 ... самолет оторвался и стал...

344 набирать высоту...

345 Посторонних на самолете не было...

Равномерно жужжали моторы. Кожаные люди в парашютах спокойно занимались каждый своим делом.

Березкин и Загривкин следили за контрольными приборами.

346 Снизу было видно, как, описав некру-

той вираж, Сергей начал набирать высоту.

347 Сотни глаз следили за тем, как плыл по небу красавец-самолет.

348 Развернувшись еще раз, Сергей пошел на прямую.

349 За его спиной стоял Кузнецов. Он внимательно следил за стрелкой спидометра, приближавшейся к 320 километрам, и время от времени бросал взгляд вперед...

350 ... где, окутанная легкой дымкой тумана, плыла навстречу покоренная земля.

351 (из фюзеляжа на крыло)

352 (с крыла на центроплан). Равномерно жужжат моторы.

353 Кузнецов, сидящий в удобном кресле, написал записку и отдал ее Сергею.

354 (Записка и приборы за ней.)

«Серега!

Поработали недаром. Теперь и отдохнуть можно будет.

Рекомендую Гагры — пальмы, море, горы. В общем — лафа!»

Позади записки начала мигать лампочка телефона. Она мигала все чаще.

355 В крыле бортмеханик, волнуясь, нажимал позывную кнопку телефона.

356 Реостат реле раскалился докрасна.

357 Девушка-бортмеханик появилась с двумя огнетушителями.

Она передала один тому, кто звонит...

358 ...Рекомендую Гагры — пальмы, море, горы. В общем — лафа!

Мигает невидимая лампочка, играя светом на записке.

359 Сергей повернулся к Кузнецову и дал понять, что с Гаграми и пальмами он согласен...

Мигала лампочка...

Спрятал записку в карман.

Включил телефон...

360 Веселое лицо Сергея занимает весь кадр:

— Алло!

слышен голос бортмеханика:

— Докладывает бортмеханик Каган. Реостат реле правого крыла раскалился докрасна.

— Сбрасываю газ. Иду на посадку, приготовить огнетушители!

ответил Сергей.

— Есть, приготовить огнетушители!

361 Сергей сбросил газ.

Стало немного тише.

С непривычки кажется, что совсем тихо.

362 Сзади стоял Кузнецов.

— Почему посадка?

— Реостаты реле раскалились. Арсеньев нам дерьмо поставил, а не реле. Не сгореть бы.

363 В крыле. Взрыва не было.

Была вспышка. Но огонь увеличивался с большой быстротой.

364 Оба бортмеханика, и девушка и парень, атаковали пламя.

Было ясно, что им не справиться с огнем.

Сильно дымило, очевидно, горело и масло.

365 Березкин первый заметил дымок...

366 ...потянувшийся в центроплан из крыла.

367 Он схватил за руку Загривкина...

— Горим!

368 Сергей оглянулся, увидел бортмехаников, выскочивших из горящего крыла, и выключил моторы.

Сразу стало абсолютно тихо.

Непривычно и мертво.

369 Сергей взял ручку от себя...

Рули не действовали

— Попробуй у себя!

крикнул он второму пилоту

370 У того было то же.

371 Все по местам! Номера к огнетушителям!

Сергей скомандовал и все, кроме Березкина, мгновенно выполнили приказ. Кузнецов выбежал из рубки, чтобы быть на месте.

372 Сергей снял со стены аварийное расписание.

373 Царило кажущееся спокойствие. Только Березкин неистовствовал.

374 Из горящего крыла, на мгновение раскрыв переборку, в туче дыма выскочил Борька

— Фу-у! Как в асфальтовом котле!

375 Сергей:

— Этого не хватало.

Снимая свой парашют, приказал второму пилоту:

— Надень на Борьку,

Подскочил Кузнецов.

376 Он сказал на ухо Сергею:

— Я первым прыгать не буду... Пусть другие.

Я с тобой, Сережа. Вместе мечтали, вместе и... (жест).

Аэродром

377 Все повышая звук, завыла тревожная сирена.

378 Почти одновременно заработали моторы всех санитарных и пожарных автомобилей.

379 Около машины.

380 Илья около окаменевшей Нины.

Он гладил ее по голове. Глядел при этом на небо и говорил:

— Все будет хорошо, Ниночка, все будет хорошо, все будет хорошо.

Внутри самолета

381 Второй пилот пытался надеть парашют на Борьку.

Борька брыкался.

382 — По порядку расписания приготовиться к прыжкам,

отчеканил Сергей.

383 В пилотской рубке Кузнецов и Сергей. Близко. Смотрели друг другу в глаза:

— Я не буду прыгать,

сказал Кузнецов.

Он обнял рукой вертикальную стальную трубу, как бы показывая, что ни за что не расстанется с самолетом.

384 — Ты подписывал приказ, обязан прыгать, Костя. Не задерживай... и мы, может быть, успеем... Не мешай мне...

Последние слова звучали приказом.

Видя, что Кузнецов медлит, Сергей расстегнул кобуру и выхватил револьвер.

— Я застрелю каждого кто нарушит дисциплину.

385 В этот момент в пилотской рубке показалось залитое слезами, искаженное лицо Березкина.

Он схватил Кузнецова за парашют...

— Константин Михайлович, дорогой... уступите мне первую очередь...

386 Видя, что Кузнецов колеблется, он поцеловал ему руки и добавил плачущим голосом:

— Вам то ведь, все равно, и на земле плохо придется, засудят же!

387 Тогда Сергей, почти не целясь, выстрелил...

388 и Березкин рухнул куда-то вниз, между трубами...

389 В центроплане спокойные люди отвинчивали люк.

Шел шатаясь Кузнецов. (Он виден со спины.)

390 ...на полдороге остановился...

391 Его окружили и почти понесли к отверстию...

392 Сергей оглянулся в последний раз и крикнул внутрь самолета:

— А машина, Костя, прекрасная!

393 Кузнецов не слышал конца этой реплики. Его уже не было в самолете.

Чей-то спокойный и звонкий голос крикнул:

— Парашют раскрылся!

— Второй номер, прыгать,

— Третий, приготовиться.

И чей-то другой, тоже молодой и звонкий поправил:

— Номер второй расстрелян.

— Третий прыгает,

— Четвертому приготовиться!

Загривкин подошел к люку.

394 Взрыв в крыле (взрыв в оркестре, тихо зазвучала в оркестре партизанская.)

395 Самолет сильно качнуло. Повалил густой дым. И снова уверенный голос сказал:

— В люке огонь. Прекратить прыжки до распоряжения.

396 Загривкин сказал:

— Я же говорил...

397 Высоко в небе пикировал горящий гигант...

398 На самолет неслась еще далекая земля.

И слышен голос Сергея:

— Ну, ребята... через двадцать секунд земля.

399 — Секунды бывают разные,

сказал задумчивый Загривкин.

400 Как стальные, были люди.

401 Только стояли не в одиночку.

402 Сергей сидел на своем месте.

Ждал чуда, которого не бывает.

Неожиданно вынырнул Борька, он сел на место второго пилота:

— Дядя Сережа, разрешите хоть раз в жизни поправить машиной. Ведь я ее строил...

403 (С самолета.) Неслась навстречу земля...

Ближе...

404 — Товарищи!..

крикнул Сергей...

405 (С самолета.) Неслась навстречу земля...

Совсем близко земля...

«...Нашей великой партии...»

Слишком близко земля. Вот она.

«...Нашей великолепной родине...»

Большевистское ура совпало с ударом о землю...

ЗТМ

Комната Ильи.

406 (Из ЗТМ)

— Нина,

звал Илья.

Нина не отзывалась.

Она лежала на диване, спрятав лицо в подушку, держась руками за ее углы.

407 — Машина погибла, Нинка, надо человека спасать.

408 Подняла лицо. Сухие глаза. Воспаленные. Встала... Взяла шапочку, жакетку.

— Попробуй, скажи...

— Я скажу ему, что б все, все, что надо, что хочет. Все, пусть жизнь...

— Иди, Нинушка.

409 Нина вышла из комнаты...

410 Илья сел к пианино. Машинально открыл крышку. Начал одной рукой играть упражнение.

411 Локтем другой руки он уперся в поднятую крышку и закрыл лицо. Иногда переставал играть... Думал, значит...

Ткнул, не выдержав, кулаком в клавиши и пошел к столу...

... Подошел... Сел...

412 Потом медленно снял крышку с чернильницы. Взял ручку...

Грыз ее и ус...

Потом обмакнул — начал писать.

413 (Пишет.)

«Дорогой и родной наш...»

414 и заплакал... (в оркестре мелодия плача до № 428).

Вечерний город

415 Нина и Кузнецов шли по вечерней улице...

И молчали... молчали...

416 По бульвару...

417 По площади...

Молчали...

418 На каком-то углу Нина остановила Кузнецова:

— Константин Михайлович, скажите мне хоть что-нибудь...

419 Впервые она увидела искаженное лицо Кузнецова.

Он крикнул через силу:

— Уйдите вы к чорту!

420 И убежал.

Нина осталась одна. (Начинает звучать траурная мелодия.)

Траурный зал

421 Как вкопанный, стоял красноармеец с винтовкой у ноги.

Играл оркестр в зале Дома правительства.

422 Слева стояли гробы. В цветах...

Справа родственники и друзья...

423 Сквозь строй гробов и родни шел Кузнецов, чтобы стать у гроба Сергея.

Была последняя смена почетного караула.

Кузнецов проходил мимо Любы. Невольно задержался.

Нужно было что-то сказать.

— Будь ты проклят, убийца...

Повесил голову и пошел к гробу Сергея.

424 Сменился караул.

425 Кузнецов стоял с закрытыми глазами. Слышал, как старый профессор сказал поблизости:

— Господи, какой замечательный человеческий механизм для воздушного боя погиб...

426 Играла музыка...

427 Как из стали вылитый, стоял красноармеец с винтовкой у ноги.

Титр:

КОМИССИЯ ПО РАССЛЕДОВАНИЮ ПРИЧИН КАТАСТРОФЫ ЗАСЕДАЛА С УТРА

В приемной наркома

428 Около двери сидела старуха и неторопливо вязала длинными спицами чулок из толстой шерсти. Моток, лежавший на коленях, иногда лениво ворочался. Старуха думала о прожитом и вздыхала.

429 Комната была большая и пустая.

Далеко от старухи (спиной к аппарату на первом плане) сидел Кузнецов.

Потом открылась дверь

Кузнецов встал.

— Нет, нет, вас попросят. Буров, позвал вошедший.

Издали донеслось:

— Ай!

— Вызови машину!

Издали ответили:

— Есть!

И человек опять скрылся за дверью.

Кузнецов не мог усидеть.

Начал шагать. Как в клетке.

430 Старуха спокойно вязала.

И было слышно, как ходит Кузнецов.

— Посидел бы...

— Не сидится, мамаша...

— Ну, ну.

У секретаря горкома

431 Комиссия в сборе.

Участвуют товарищи, которые спорили на балконе, — директора заводов.

Кроме них, несколько военных, старый профессор, двое-трое инженеров.

Председательствует какой-то военный с четырьмя ромбами.

Говорит старик-профессор:

— Позор! Позор!! Страна строит блюминги, метро, замечательные электростанции. А ваш завод, т. Арсеньев, вместо реостатов, вместо простых реостатов, ставит на ДП-9 какие-то электрические печки. Мне стыдно, что ваш главный инженер мой ученик.

432 Один из присутствующих, он сидит рядом с Арсеньевым, опустил голову.

— Вы, гражданин Турнаев, погубили десять молодых жизней...

433 ...завоевателей будущего... А что вы сделали с Кузнецовым. Страшно подумать! С какой чуткостью и, я бы сказал, с расчетом партия пошла на солидный, мужественный риск.

Дала крупные средства. И из-за какого-то...

(Ах, как старику хотелось ругаться!)

...Из-за какой-то глупой мелочи разбились люди и, может быть, а это еще важней, разбита надежда. Мне, старому инженеру, невыносимо стыдно за вас... и за себя...

Старик глотнул воды.

В приемной

434 Старуха вязала чулок.

435 Было слышно, как шагает Кузнецов.

— Жена у тебя есть?

— Нет у меня жены. Никого у меня нету...

— Только вот — трибунал! (Он указал на соседнюю комнату.)

Походил, остановился.

436 (Лицо и вязанье.)

— Я, мамаша, один.... как палец в море...

А было нас много... И вот, один остался...

Старуха раньше слушала, не поднимая глаз. Теперь посмотрела, не то сочувствовала, не то глаза устали от вязанья...

437 — Всех я подвел... страну... партию... людей погубил, машину... надежду... А была она такая яркая!

— Кто это?

— Надежда, мамаша...

— А-а...

Кабинет

438 Председатель:

— Итак, что ж остается?

Арсеньев: Меня под суд.

Секретарь: Это ясно.

439 Инженер Турнаев: И меня...

Голос секретаря:

— Это тоже ясно.

440 Председатель: Я не о том, товарищи. Я целиком согласен с профессором и радуюсь, что старый интеллигент и я, старый большевик, думаем и чувствуем сегодня одинаково... Нам остается помочь Кузнецову. Мы его сейчас вызовем, зададим ему наводящий вопрос. Он подтвердит то, что мы уже знаем. И тогда мы его подбодрим... мы..: вы меня понимаете.

Приемная горкома

441 Кузнецов сидит возле старухи.

— Не может человек жить в одиночку. Вот меня позовут скоро... Я войду... а за мной, как тени, мои товарищи... и меня спросят, — кто виноват. Что я отвечу?

442 Открылась дверь:

— Товарищ Кузнецов.

443 Кузнецов встал.

— Ну, иди судиться... сказала старуха серьезно...

...и Кузнецов пошел...

Кабинет

444 Все смотрели на дверь.

Вошел Кузнецов.

445 Кузнецов и председатель:

— Комиссия заканчивает работу. Картина для нас ясна. Но мы хотим услышать от вас, товарищ Кузнецов, последнее слово о виновниках катастрофы.

— Кто же виновники! Виновник один. Кто, кроме меня, может отвечать за гибель людей и машины? Я ее выдумал! Я добился постройки! Я сажал людей на машину! Кто же будет отвечать! Вы же знаете, кто!!

Никчемный вопрос!

446 Я хочу ответить и готов ответить! Дыхание каждого из моих ребят мне дорого, как жизнь...

Их жизнь кончилась...

447 Секретарь: Да ты не о том.

Кузнецов: О том... ни о чем другом я не могу говорить... и вообще не могу...

Кузнецов убежал...

448 С громадной быстротой на аппарат в

бреющем полете пронесся истребитель и ушел ввысь...

449 Легкие и быстрые, как стрижи, самолеты кувыркались в воздухе.
Их вели лучшие летчики...

450 Они провожали своих погибших товарищей в последний путь.

451 Похоронное шествие начинали девочки в белых платьях (хор: партизанская).

452 Им было, этим девчуркам, лет по девяти-десяти... их было много...

453 Верно, около пятиста...

454 Потом на десяти грузовиках, которых не видно было из-за покрывающих их цветов, везли гробы.

455 И гробов за цветами не было видно...

456 Потом шли родные идрузья.
Их было очень много.

457 Но не было среди них двух человек, которые бы взялись под руки, потому что каждого окружали пионеры.
Они были в белом, с красными галстухами...

458 Они шли и пели партизанскую.

459 И десятитысячная толпа подпевала им.

460 И рева моторов не было слышно...

461 На всех балконах, во всех окнах были люди.

462 Это было шествие славы!

463 Страна гордилась погибшими и замещала каждого тысячей...

464 Люба заметила, что идет рядом с молодым красивым летчиком...

465 Он понравился ей...

466 Маленькая пионерка, держащая Илью под руку, очень устала.

467 Она перестала петь и часто вынимала из рукава платок, которым вытирала пот с лица и шеи...

468 Илья поднял ее. Пытался посадить на плечо. Он не знал, что творил, когда решился на это.

469 Пионерка сопротивлялась, барахталась у него в руках...

470 Пришлось опустить...

471 Она опять взяла Илью под руку и об'яснила:

— Я сегодня специально с дачи приехала...

Кабинет Кузнецова

472 В своем большом кабинете Кузнецов сидел один и писал. Сквозь открытое окно звуки партизанской песни так отчетливо доходили до слуха Кузнецова, что ему казалось — он различает даже отдельные знакомые голоса.

Ясно, как если б пел один человек, донеслись слова:

Для донецких партизан
впереди всегда победа
(предв. текст).

Это было невыносимо.
Кузнецов закрыл окно.

473 Слов нельзя было разобрать.
Мелодия звучала глуше.
Но Кузнецов не мог ее слышать.

474 Написал адреса.
(Завыли заводские гудки. Их становилось все больше.)

475 ЦК ВКП(б)
и Нине Ковалевой.

476 Письмо в ЦК он решил запечатать сургучом.
Долго не мог зажечь свечи в настольном канделябре.

477 Когда первая горячая и невлажная капля сургуча упала на конверт, грянул артиллерийский залп.

478 Кузнецов встал и подтянулся.
Дело было сделано. Все пути к отступлению отрезаны.
Товарищи погибли. Сегодня он погибнет тоже.

479 На стене, как и раньше, висел почти художественный по своим качествам, чертеж общего вида ДП-9.
Кузнецов медленно подошел к стене и долго вглядывался в чертеж.

480 Самолет сгорел. Остался только этот лист ватмана. Кузнецов пощупал шершавую бумагу.
Потом медленно затянул черную штору над чертежом.
Опустил занавес над последним действием своей творческой трагедии.
Сквозь закрытое окно доносились звуки траурного марша и гремели раздельными ровными интервалами орудийные залпы.

481 Из кармана кожанки вынул большой автоматический револьвер.
Положил на стол.
Из ящика вынул набор инструментов, любовно завернутых в промасленную бумагу.
Ловко, как хороший слесарь, отвинтил...

482 ... серебряную дощечку:

РСФСР
Дорогому командиру
товарищу Кузнецову К. М.
от красноармейцев полка
имени донецких партизан.
1920 год.

Задребезжал телефонный звонок.

483 Пусть звонит...

Кузнецов отговорил свое.

Снял ордена. Завернул вместе с дощечкой в глаженый носовой платок. Положил в стол. Гремели очередные залпы. Кузнецов оделся... И снова чужим голосом закричал телефон.

484 Кузнецов вздрогнул. Поднял трубку. Не решался начать. Потом сказал:

— Я, Кузнецов! Паровозостроительный... Здравствуйте, Кучеренко... Что ж рассказывать! Сгорел наш самолет. Испортил я ваши хромомолибденовые хорошие трубы... Зачем я вам нужен? Да и о чем говорить... Отчета требуют... (улыбнулся)... Хорошо, я приеду..: Тяжело! Нет...

485 Аккуратно сложил письма. Прикрыл их тяжелым пресс-папье. Вынул связку ключей. Бросил их в ящик стола.

Опять трещал телефон.

486 Кузнецов решил не поднимать трубки... Собрался уходить.

Приемная руководящего товарища

487 Звонил секретарь Большого; звонил пока кто-нибудь не отзовется.

Чертежный зал.

488 По пустому залу шли, направляясь к кабинету Кузнецова, Илья с Ниной. Постучались. Дверь была закрыта.

Почти неумолчно звонил телефон из кабинета.

489 В открывшейся двери стоял Кузнецов. Он был в кожаном пальто и в фуражке. Нина спряталась за спину Ильи. Вошли.

490 — Ты куда собрался!

Кабинет

— На паровозостроительный, за самолет отвечать.

— Общезаводское что ли?

— Да.

— Мы с тобой поедем.

(Опять зазвонил телефон.)

491 Кузнецов не был согласен.

— Неть, нет. Один поеду.

Он почти выбежал из комнаты. Телефон не унимался.

Приемная руководящего товарища

492 Звонил секретарь Большого:

— Да-да, я жду... А-а, давайте, давайте... Алло! Алло! Кузнецов?

Кабинет Кузецова

493 — У аппарата секретарь парткома Прибытков. Хорошо...

— Я буду ждать...

Закрыл микрофон трубки и попросил Нину плотней прикрыть окно. Илья волновался. Взял пресс-папье. Начал его вертеть, поставив на крышку.

Заметил письма.

Быстро спрятал их в карман.

493 — Что там было?

Спросила Нина.

— Рассеянный стал. Секретные вещи на столе оставляет...

(встал, вытянулся по-военному и сказал):

— Докладывает секретарь парткома Прибытков...

Кабинет руководящего товарища

495 Большой говорил:

— Где Кузнецов!.. Это хорошо, это очень хорошо... С кем поехал?.. Почему одного отпустили?.. Ерунда, сюсюканье это! У него есть жена или любимая девушка? Найдите ее!.. Тем лучше. Ее и пошлите за ним... Прибытков, вы мне отвечаете за Кузнецова... (улыбнулся)... Это я знаю...

— Вы, очевидно, с тех пор и не постарели вовсе... (засмеялся и повторил)... помолодели. Это хорошо... Это отлично! Сообщите Кузнецову, что мы получили заключение аварийной комиссии... Правительство предлагает вам через год пустить в полет два экземпляра ДП-9.

Кабинет Кузнецова

496 — Позвольте от имени всего нашего коллектива (Илье не дали договорить)...

— Есть, еду...

Илья подождал, очевидно, пока Большой повесил трубку и тогда сам сделал то же.

Улица

497 Кузнецов сидел за рулем... Если бы не громадный опыт в вождении машины. при котором вырабатываются рефлексы, заменяющие сосредоточенное внимание неопытного шофера, Кузнецов бы передавил сегодня не одного человека.

498 Стекла машины помутнели от дождя... Раздался резкий свисток.

499 Свистел молодой орудовец. Он бежал к останавливающейся машине.

500 Вежливо козырнул:

— Красный свет проехали, гражданин. Пишу квитанцию на пять рублей.

501 Кузнецов воспринимал голос милиционера, как сквозь сон. Стал искать деньги в кармане кожанки. Нашел червонец и протянул милиционеру.

502 Милиционер узнал Кузнецова. Он отстранил руку с деньгами:

— Товарищ Кузнецов, мой брат, Миша Елин... на ДП-9... Бортмеханик...

Милиционер поднял правую руку...

— Сгорел!

и левой орудовец показал, что путь свободен...

503 Кузнецов рванул машину вперед...

504 Он забыл убрать деньги и зажал их в кулаке. Так он ехал все время...

Червонец будто, прилип к руке под перчаткой...

505 Мимо забрызганных окон машины замелькали деревья парка. Кузнецов развил большую скорость.

506 Люди шарахались.

507 Нагнувшись вперед, впившись глазами в шоссе, мчался Кузнецов в наступавшие сумерки, зажав в перчатке смятый червонец...

(После паузы)

— Лопнули бы шины, сразу все!.. Оси б сломались! Бак бы взорвался!..

508 Спидометр стоял на пределе...

— Давай... давай... только людей не дави... Костя... не губи... довольно...

509 (Рирпроекция.) За поворотом мелькнуло зарево стальной плавки. Людей становилось больше...

510 Кузнецов вынужден был сбавить скорость.

— Успеешь, Костя... Отбацай партнагрузку... застрелишься на час-другой позже...

Правильно, товарищ Кузнецов. Был товарищ...

У завода

511 Рабочие ожидали его на улице, столпившись у проходной будки.

512 Чем ближе Кузнецов под'езжал к заводу, тем громадней являлась ему толпа...

513 ...тем больше народа, спешащего на митинг, обгоняла его машина...

Приходилось ехать все медленней...

514 ...все медленней...

515 Завидя машину Кузнецова, рабочие пускались бегом, чтобы не опоздать.

Около ворот

516 Стало так густо, что пришлось остановиться, не доехав до ворот...

517 Вокруг машины сомкнулось густое кольцо людей...

518 Открыли дверцу:

— А ну, товарищ Кузнецов, вылазь!

Кузнецов заглушил мотор... Вылез...

519 Его схватили сильные руки. Обхватили, как стальные обручи...

520 и подняли...

521 Над головами рабочей многотысячной толпы, шедшей кругом, несли конструктора Кузнецова...

522 Люди с железными руками несли Кузнецова...

523 И железные руки других нежно протягивались к гениальному конструктору... страховали...

— Тут, брат, не упадешь... будь спокоен...

524 Заботливые молодые рабочие толкали за Кузнецовым и его машину.

525 Толпа влилась в открывшиеся широкие ворота завода...

526 и остановилась во дворе...

527 Кузнецова осторожно взгромоздили на капот его собственной машины.

528 Секретарь парткома паровозостроительного, укрываясь от непогоды, залез в кабину и оттуда прокричал:

— Общезаводское собрание считаю открытым.

В повестке дня один вопрос: отчет товарища Кузнецова по поводу гибели нашего ДП-9 и выводы.

Крик:

— Еще текущие.

— И второй пункт, текущие дела.

Слово по первому имеет товарищ Кузнецов.

Крик:

— Дорогой товарищ Кузнецов.

— Ладно...

529 ...Ох, как трудно начать.

530 И сколько здесь людей. И все ждут ответа...

531 Не глупи, Костя, это же свои товарищи. Ты же сам рабочий, Костя... Ох, как трудно...

532 Молча стояли под дождем... Понимали... Ох, как понимали...

— А ты сразу, товарищ, без разгона...

533 — Товарищи, рабочие... Мальчишкой я видел, как выгорали наши деревни и слышал, что в городах есть пожарные, что тушат они огонь в момент, сразу. И я мечтал быть тогда пожарным...

Мне было семнадцать лет и я учился на слесаря, когда зажегся большой пожар... Я не стал пожарным... Я опять замечтал... чтобы сгорел весь старый, замученный, никем никогда не обласканный мир.

534 ...вышло!

Стало спокойней. Партия послала меня учиться. Строить самолеты. Я учился. Как-будто, выучился. Стал строить... И такая, очевидно, уж у меня доля, я снова замечтал. По специальности замечтал. Никогда меня мать так не ласкала, никогда не любила, никогда не заботилась, как наша молодая, красивая, такая сильная и неописуемо нежная родина. И я ей отплатил. Как хороший сын...

Поднял в воздух громадину с людьми и...

535 Обманул партию, правительство... погубил, только-только начинавших жить людей и сам, один, спасся... Один спасся, один и остался... (Кузнецов плакал.)

— Я жалею об одном... только об одном... что не сгорел вместе с самолетом...

536 Кузнецов плакал не один.

537 К нему подходили и молодые и старые...

538 Одной рукой он закрыл лицо...

539 Вторую же, бессильно опущенную, гладили...

540 очень хотели успокоить...

541 и какой-то плачущий старик, с боевым орденом на груди, взял Кузнецова за руку и сказал за всех:

542 — Дура ты, дура...

(и старик еле говорил).

— Подумаешь, ай-ай, — один сгорел... Да мы тебе, знаешь сколько таких понастроим. И когда надо, кого надо с твоих же самолетов крыть будем...

543 Старик полез в боковой карман и вынул конверт (в этот день на заводе была выдача зарплаты). Он вынул несколько кредиток и бросил их в кабину, где сидел ненужный на этом собрании председатель.

— Получай, секретарь, на гигантов!

544 Около машины стало сразу тесно.

Молча, деловито бросали деньги в кабину...

545 Все больше и больше...

546 Кузнецов сидел на капоте машины спиной к жертвующим и горько плакал от радости...

547 Секретарь кричал из кабины:

— Где осоавиахим!..

— Где осоавиахим!..

548 «Осоавиахима» далеко от машины подняли на руки и через головы непролазной толпы...

549 ... передали к автомобилю...

550 Он совершил посадку...

551 и сразу начал командовать:

— Не сразу! В очередь!

Товарищи, в очередь!!!

552 Вы можете смеяться, но образовалась очередь...

До чего мы, все-таки, дисциплинированный народ.

(ВТС).

В завкоме

553 За длинным столом сидело человек 20 рабочих. По 10 с каждой стороны. Считали деньги.

554 Плевали на руки...

Считали...

555 Один попросил соседа, подставив руку:

— Васька, плюнь, слюна вся.

У ворот вагонного

556 Когда Илья и Нина под'ехали к заводу.

557 ... толпа сильно поредела...

558 — Кузнецов здесь?

— Уехал на турбинный. Вызвали.

— Ну, а как он?

— Как! Тяжело, естественно. Плакал человек.

ЗТМ.

У ворот турбинного

559 У ворот турбинного схема разговора была той же.

— А где он?

— С машиностроительного приехали и увезли.

— Ну, а как он был?

— Да ничего, в общем, держался.

Денег понасобрали кучу.
Решили эскадрилью...

ЗТМ.

У ворот машиностроительного

560 — А как он?
спрашивал Илья.
— А что — как!
удивился даже отвечавший.
— Крепкий человек... улыбался.
(Поехали.)

561 На подножке провожал молодой парень со значком парашютиста.
— Мы товарища Кузнецова совсем обкурили, даже стыдно.
Ну, ничего, он домой поехал...
Парень соскочил.

562 Илья, очень довольный, спросил:
— Ну, что ты на это скажешь?

563 — Назарыч, милый...
Нина закончила фразу неслышно, сказав Илье на ухо такое, что он никак не мог поверить:
— Ты шутишь!

У киоска

564 Илья оглянулся.
— Остановись на минуту.
Вылезая он попросил:
— В мою честь — Ильей...
(Опять, как в первый раз, доносятся бравурные звуки духового оркестра.)

565 У знакомой нам красивой продавщицы Илья покупал цветы. Он указал на груду роз в большом горшке и сказал:
— Заверните.

566 Продавщица считала розы очень «изящно». Ей импонировали ордена Ильи. (Это вам не лелькин спутник.)

567 — Да вы не кокетничайте, барышня, а подбавьте темпов...

568 Он подошел с букетом к Нине.
— Прошу.

569 Нина взяла цветы, прижала их к себе и отвернулась от Ильи.
Он уселся рядом.
— Нинка. А цветочки-то со значением...

570 Тогда Нина посмотрела на него смущенно и сказала:
— Я знаю...

Конец

(и завершение мелодии на триумфальном коротком взлете.)

Кадр из фильма «Счастливая юность» режиссеров: М. Кауфмана, И. Посельского, И. Сеткиной и С. Гурова. Производство Союзкинохроники

Прекрасное есть жизнь

С. САНИН

«Прекрасное есть жизнь; прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такою, какова должна быть она...»

Это знаменитое исходное положение эстетики великого русского революционера и мыслителя Чернышевского воспринимается с новой исключительной силой всяким, кто посмотрел документальный фильм, посвященный физкультурному параду этого года, «Счастливая юность».

Прекрасное есть жизнь! Что может быть прекраснее двухсоттысячного коллектива молодых, красивых, сильных и ловких людей, демонстрирующих воспитавшему его великому Сталину, руководителям партии и правительства свою преданность революции, свою спаянность, свою мощь.

Нет зрелища прекраснее и величественнее! Бесчисленные колонны проходят перед зрителем, железный ритм их шагов наполняет Красную площадь. Проходит рабочая молодежь десяти районов Москвы; проходят красноармейцы в майках с пятиконечной звездой, колхозники, динамовцы и спартаковцы, проходят пионеры; идут футболисты, пловцы, гребцы, волейболисты; легкие и тяжелые атлеты, велосипедисты, теннисисты, лыжники и конькобежцы. Они демонстрируют перед трибунами свои спортивные достижения: боксеры боксируют на ринге; пловцы прыгают с вышки в сетку, которую проносят по площади; альпинисты взбираются на глетчер, проезжающий перед мавзолеем; парашютисты проходят с разноцветными зонтиками парашютов. И, когда смотришь на них, убеждаешься: нет таких рекордов, которых не побьет рабочая молодежь Советского союза; нет на свете таких трудностей, которые заставят ее отступить; никогда и нигде кроме нашей вели-

кой родины немыслимы такая счастливая молодость, такой рост человеческой индивидуальности, такая радость бытия.

«Только ясность цели, настойчивость в деле достижения цели и твердость характера, ломающая все и всякие препятствия,— могли обеспечить такую славную победу».

Эти слова т. Сталина из его приветствия командору конного пробега Ашхабад—Москва т. Соколову об'ясняют успехи советских физкультурников, достижения советской физкультуры, документированные и запечатленные в «Счастливой юности».

Нельзя переоценить значения фильма «Счастливая юность» как документа нашей эпохи. Материал фильма совершенно исключителен, он обладает громадной исторической ценностью.

Мы порой недостаточно ощущаем величие масштабов нашего роста. Для нас сейчас привычно и обычно стало строить такие гиганты металлургии, как Магнитострой, такие сооружения, как Днепрострой, такие водные системы, как Беломорканал. Между тем и Магнитогорский комбинат, и Днепрогэс, и Беломорканал велики и примечательны не только как этапы нашего роста: это величайшие сооружения мировой техники. Неправильно говорить о них, имея в виду только те еще большие сооружения, которые мы уже создали и создадим. Их об'ективно историческое значение и мощь могут быть познаны только из сравнения с тем, что было в царской России, и с тем, что есть в западной капиталистической индустрии.

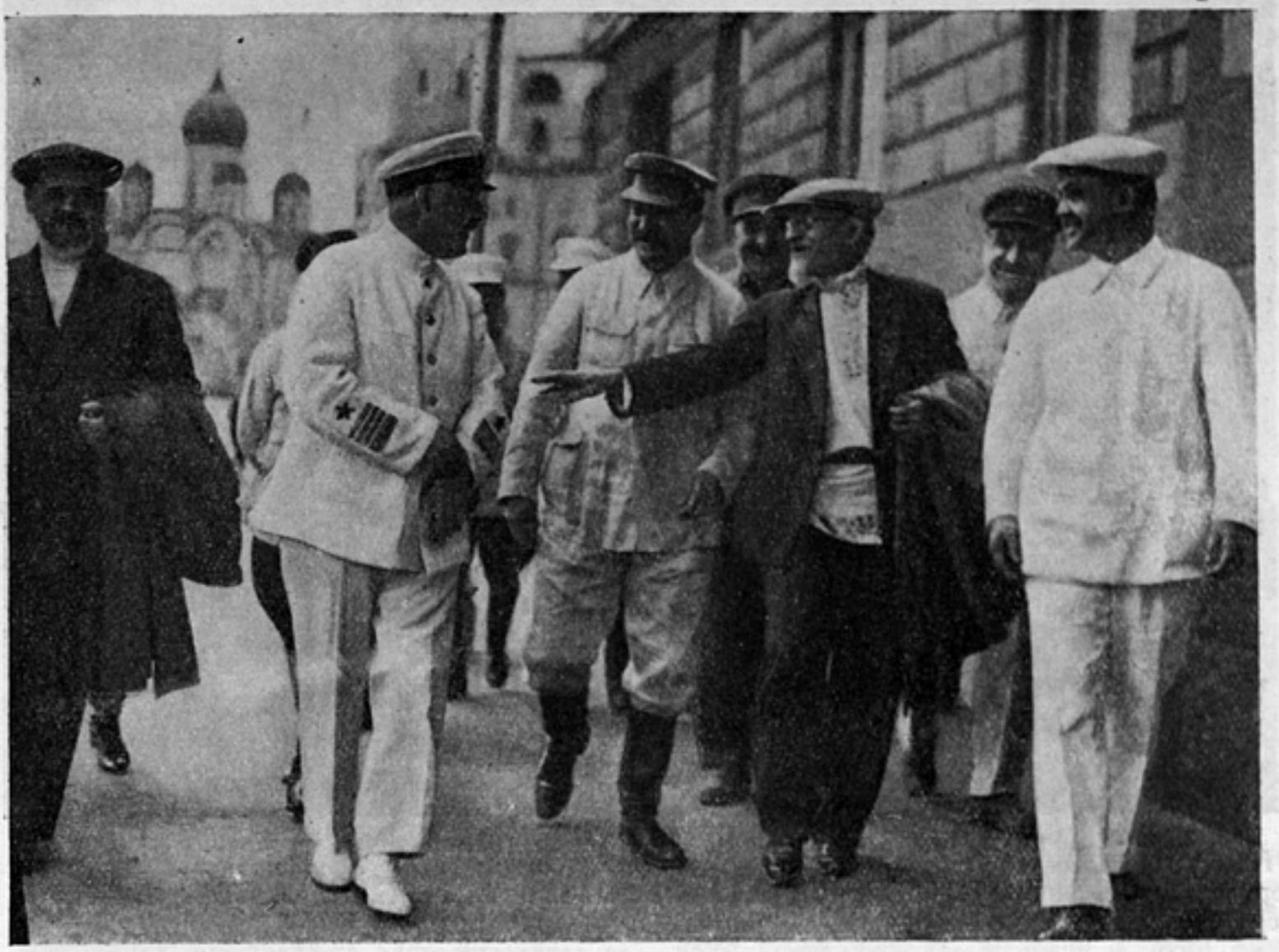
С каждым годом наши достижения все больше и больше возрастают. Но разве успехи нашей сегодняшней Красной армии могут заставить нас забыть о ее героическом прошлом, разве они умаляют это прошлое? Для нас бесспорно, что парад физкультурников будущего года будет еще более мощным и величественным, чем в этом году. Но будем ли мы вправе забыть о замечательном дне 30 июня 1935 года?

Нет, безусловно нет! И здесь на помощь нам приходит кинематограф. Кинематограф зафиксировал во всех деталях этот замечательный день. Кинематограф сохранил нам правдивое изображение этого дня, которое навсегда будет ценным и волнующим. И в этом заслуга документальной кинематографии, ее воспитательное значение и историческая роль. Картины, подобные «Счастливой юности», фиксирующие дела и дни социалистической стройки, должны создаваться в возможно большем количестве. Каждое достижение социализма должно быть запечатлено для нас и наших потомков, для зарубежных пролетариев в документальном кино.

Трудно, да и едва ли можно дать критический разбор работы мастеров советской кинохроники, создавших этот фильм. Трудно сказать, какие части фильма оставляют наибольшее впечатление: ибо волнует весь фильм, каждый его кадр. Зритель не чувствует работы мастеров, сделавших фильм, он чувствует только самый материал фильма, переданный ему с предельной точностью и об'ективностью. И поэтому можно говорить только о наиболее волнующих моментах физкультурного парада, а не об эпизодах фильма. Эти моменты, запечатленные в кадрах, изображающих руководителей партии и правительства во главе с т. Сталиным на трибуне мавзолея, Ниночку Здрогову, передающую т. Сталину цветы, замечательное шествие динамовцев, бой на рапирах, блещущий молодостью и отвагой танец студенток института им. Лесгафта под звуки старой боевой революционной песни «Çaira», — хочется увидеть вновь и вновь.

Есть ли недостатки у этого замечательного фильма? Есть, хотя они и не имеют сколько-нибудь решающего значения.

Не всегда совпадает ритм парада и музыкального сопровождения, что указывает на некоторую небрежность озвучания «Счастливой юности», недостаточно хорошо качество звукозаписи, произведенной на самом параде, мало разнообразия в сопровождающей фильм музыке (в частности в начале фильма авторы явно злоупотребляют хорошей песней Шостаковича из «Встречного»). Наконец, не совсем удовлетворяет часть надписей, дробящих единый по своему содержанию фильм на эпизоды, и, может быть, слишком статичны кадры первой части фильма. Но это все мелочи. Эти мелочи должны быть учтены авторами «Счастливой юности», но они не могут ни в какой степени повлиять на нашу оценку этого фильма — замечательного документа молодости и мощи нашей великой социалистической родины.



Тов. Сталин и члены Политбюро направляются на физкультурный парад 30 июня 1935 г. Кадр из фильма режиссеров: М. Кауфмана, И. Посельского, И. Сеткиной и С. Гурова «Счастливая юность». Производство Союзкинохроники

Кадр из фильма реж. М. Дубсона «Граница». Оператор В. Рапопорт, производство орденоносной кинофабрики Ленфильм. На фото засл. арт. Б. Пославский в роли богача Новика (справа) и арт. Вера Бакун в роли Ани (слева)

Логика эмоций[1]

Н. ОРУЖЕЙНИКОВ

1

В фильме «Граница» тема интернационализма является едва ли не решающей. Но пока происходят теоретические споры насчет того, как зацепить коммунистической пропагандой интересы обитателей еврейского закордонного местечка, где нащупать опорные точки для подпольной работы, зрителя лишь поверхностно, в пределах рассудочного внимания, задевает разлад между пришлыми рабочими и евреями-ремесленниками. Внимание обостряется в момент церемонного знакомства обеих сторон. Тут уже найдены какие-то эмоциональные детали: часы, которые остановились у машиниста, пришедшего знакомиться, в тот самый момент, когда часовщик изнывает от отсутствия работы; застенчивая улыбка на лице у одного из пришедших парней.

Но чувства переведены на высокий регистр лишь в финале. Конторщик Арье — маленький робкий человек. Он мечтал стать скрипачом, но кому нужны скрипачи в местечке, которое задыхается от нищеты? И Арье посадили в контору местного богача, господствующего в местечке со всей нераздельностью неписанной власти. Он щелкает на счетах, бедный Арье, и нужно исключительное сцепление обстоятельств, нужно, чтобы наглядно обнаружилась вся мерзость хозяина-буржуа, чтобы любимая девушка оказалась в тюремном подвале — для пробуждения гневного протеста в этом задавленном, исковерканном средой человеке.

Арье проводил на советскую границу старика, убившего полицейского: там он слышал песню, глубоко запавшую в его сердце.

— Она еврейская, в ней даже минорные ноты, но они переходят в мажор...

И он напевает новый, сулящий какие-то неведомые перспективы мотив, и этот мотив подхватывают люди, совсем недавно казав-

---

[1] В порядке обсуждения. Статьей т. Оружейникова „Советское кино" начинает обсуждение фильма режиссера М. Дубсона „Граница".

шиеся Арье «гоями», «чужаками», людьми, с которыми опасно заговаривать. В песне рождается слитность, единство чувств людей разных национальностей, но одного социального склада. Эта концовка фильма убеждает своей эмоциональной ясностью, прозрачной непосредственностью приема и, главное, жизненной логикой в поведении Арье.

Надо сказать, что главный упрек, который следует сделать Михаилу Дубсону — сценаристу и режиссеру фильма, — состоит в том, что он недостаточно укрепил композиционное единство фильма. Зрители видят фильм, где действие развивается параллельными течениями и на жанровой основе все «идеологические» эпизоды возведены поспешно, и главное, чересчур рационалистически.

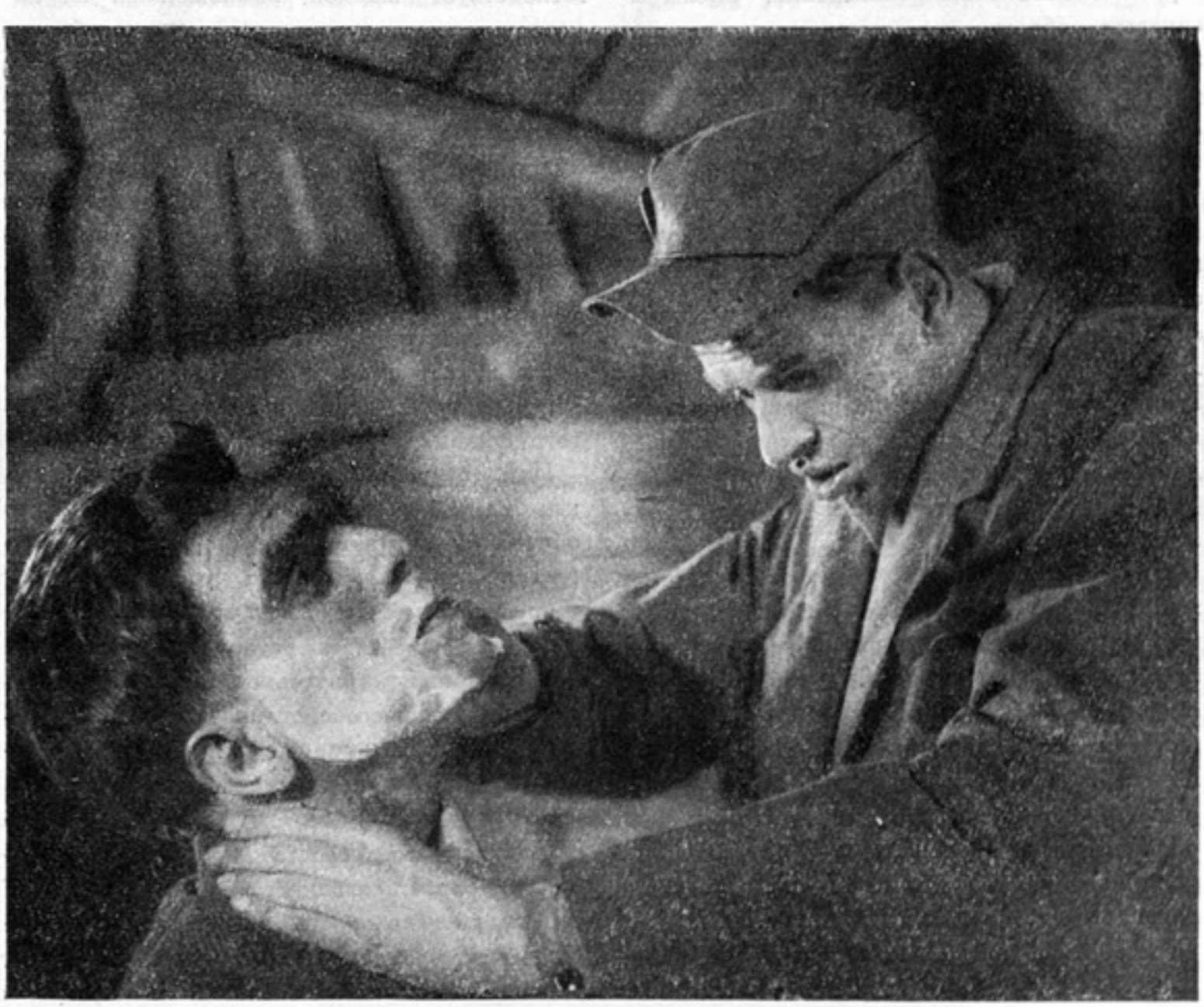
Когда-то Анатоль Франс писал в качестве комплимента выдающемуся искусству Мопассана: «Это не простой натуралистический талант. Автор хорошо это знает. Он отлично сознает, что делает. На сей раз, и это уже не впервые, он исходит из гипотезы. Он говорит: если такой-то факт совершится при таких-то обстоятельствах, то что отсюда последует...» И дальше Анатоль Франс преклоняется перед умением писателя изобразить в железной закономерности логического развития все то, что должно быть продиктовано исходным положением. «Гюи де Мопассан, — пишет Франс, — имеет право называться великим логиком».

В каждом художественном произведении произвольно сфантазировать можно только исходную ситуацию: все остальное должно держаться на точных логических скрепах. Если хотите настоящий художник дает только толчок, затем он вынужден считаться с внутренней логикой изображаемых событий. Чем удачнее и глубже проникает в эту внутреннюю логику художник, тем отчетливее и органичнее получается его творение.

В известном романе Лиона Фойхтвангера «Успех» есть глава, посвященная фильму «Броненосец Потемкин». Фильм дан в восприятии только-что примкнувшего к на-

---

Кадр из фильма реж. М. Дубсона «Граница». Оператор В. Рапопорт. Производство орденоносной кинофабрики Ленфильм. На фото слева арт. Н. Вальяно в роли коммуниста Бориса Бирштейна, справа — арт. Н. Черкасов в роли рабочего-большевика Гайдуля



ционал-социалистам баварского экс-министра. Ему самому приходилось казнить, подавлять восстания. Он глядит на фильм с тревогой и ненавистью, но не может не чувствовать его силы: он готов радоваться уже частным ошибкам фильма, если бы они нашлись.

«Вокруг корабля под красным флагом кишат лодки с людьми. Город делится с матросами своими скудными припасами. Кленк раздражается. Неужели спокойно отнесутся к происходящему. Неужели они терпят всю эту штуку. Он вовсе не на стороне этих «остальных», он слишком впечатлителен, чтобы не поддаться пафосу этих событий. Но ему не нравится, что это упущение делает неправдоподобным ход действия, в остальном такой правдоподобный. Ему не нравится, что это не похоже на правду. Но вот оказывается, что на правду все же похоже».

Фойхтвангеру удалось подчеркнуть логическую спаянность «Потемкина», его внутреннюю сомкнутость. Кленк может отрицать все целиком, но, вступая в чуждый ему мир большевистского произведения, он должен почувствовать законность его построения, его художественной логики. В «Границе» много кадров и эпизодов, достойных первоклассного кинопроизведения. Сцены в синагоге, сборы невесты-нищенки, первые кадры кладбища, все кадры рисующие старика Тувима (Топорков) и конторщика Арье (Зускин) проникнуты чувством зрелости, об'емностью и остротой.

Но неожиданно в фильм врываются обрывки уже заношенных киноприемов, словно восполняющих какие-то интервалы в непосредственном развитии действия. Получается компромиссное соединение каких-то двух линий фильма. Одна — показ назревающего взрыва в местечке через бытовые детали, через провалы в личной судьбе, движение от частного к общему; другая (развернутая скороговоркой) — жизнь подпольщиков.

Для самостоятельной, центральной темы подполье показано чересчур бедно и упрощенно; для того чтобы придать сюжетную оправданность повороту в судьбе Арье, не следовало так усиленно смыкать две темы.

Работа большевиков должна была отразиться в событиях, но нужно ли было отражать ее непосредственно? Достаточно обратиться к игре актеров, выполняющих роли Гайдуля, начальника контрразведки, даже большевика, призванного вызвать к жизни все события, составляющие содержание фильма, чтобы убедиться в неразработанности этой группы характеристик. Здесь господствует шаблон, помноженный на некоторую экзотику, связанную с особенностью места действия. Подпольщик, конечно, главным образом, демонстрирует свою непоколебимость: правда, спорят они с Гайдулем во время бритья, на сеновале, где спрятан разыскиваемый контрразведкой большевик, но мыльная пена, покрывающая лицо, не обладает ни психологической, ни даже жанровой выразительностью. До зрителя доносятся слова, а не зрительные образы, а слова не прочувствованы, не выверены, взяты напрокат из возможного другого фильма.

Или начальник контрразведки: внесена, как-будто какая-то часть биографии в его образ; он мечтает об академии, о столичных развлечениях и пока что усиленно общипывает местного богача-еврея. Но это дано также через суховатые словесные комментарии: в зрительном образе нет ничего запоминающегося, отличного, индивидуального. Сравните эту фигуру, играющую немалую роль в развитии действия, с полковником в «Чапаеве» и сразу станет ясной плоскостность, серость и малоубедительность образа, созданного Дубсоном.

Малоубедительность не значит неправдоподобность. Нет, такие капитаны могут быть в действительности, но не через них

Арт. Николай Черкасов в роли машиниста Гайдуля в фильме реж. М. Дубсона «Граница». Оператор В. Рапопорт. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

Арт. Вера Бакун в роли Ани в фильме режиссера М. Дубсона «Граница». Оператор В. Рапопорт. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

можно угадать существенные, наиболее важные и опасные черты врага, не через них можно почувствовать, какая опасность заключена здесь. Образ капитана малоубедителен — ибо не усиливает весомости фильма, не добавляет к его удачам ничего нового.

Но если в фильме нельзя признать достигнутыми композиционное единство и прочную сомкнутость частей, то все же в нем много яркого и поучительного, делающего работу его автора заслуживающей самого серьезного внимания.

2

Прежде всего, если в фильме оказалась недостаточно рельефной тема подполья, то зато очень удачно и убедительно решена другая политическая тема: вовлечение в орбиту влияния партии всех угнетенных, обездоленных, угнетаемых капитализмом слоев населения. Сейчас, когда проблема единого народного фронта является осью организационной работы зарубежных компартий, — показать, что даже для самых закоснелых, отравленных шовинистическими предрассудками, лишенных подлинной революционной активности групп трудящихся становится ясным путь вместе с коммунистической партией и, главное, показать, как много зацепок имеется для того, чтобы подтолкнуть их к осознанию этой истины — сейчас такая пропагандистская задача чрезвычайно своевременна и велика.

Заслуга М. Дубсона состоит в том, что он общую истину демонстрирует на материале, обладающем наибольшей силой сопротивления. Перед нами быт, издающий зловоние средневековья. Дубсон умеет внести ироническую усмешку в показ этого быта. Запоминается, например, сцена в синагоге. Женщины сидят, погруженные в сплетни и пересуды. Внизу толпятся ремесленники. Старики еще свято чтут обряды. Молодежь пришла сюда потому, что это единственное общественное место, единственный зал собраний. Начинаются вопли, обильные слезы орошают лица женщин, словно сдвинулась какая-то глыба, преграждавшая путь горестям, и теперь они хлынули нескончаемым потоком.

Но вот раздается вопрос дочери богача Новика:

— Мама, когда нужно плакать?

— Когда кантор подает знак, — отвечает мать.

А кантор в это время увидел в окно пригожую девку, которая обменивается с ним недвусмысленными знаками. И сразу снята вся фольга мистической торжественности: обряд сведен к формальной церемонии, лишенной настоящего пафоса религии. Но это не значит, что синагога и происходящие в ней обряды оторваны от идущей вокруг борьбы.

— Добивайтесь, чтобы и в синагоге бедняки заговорили о своих нуждах, — учит большевик Борис.

И мы видим, как в синагоге начинаются неприятные для Новика разговоры. Но раввин говорит: ша — и разговоры временно стихают. Он вкрадчив и лишен хищного оскала, этот раввин. На первый взгляд перед нами старик, обремененный возрастом, впитавший в себя мудрость жизни и не помышляющий о бренных делах. Когда Новик бесится и мечет громы и молнии по адресу проклятых большевиков, раввин только скорбно поглаживает бороду. Его реплики скромны и незаметны. Но между Новиком и раввином не временный союз, не случайное соглашение: это неотделимые друг от друга пайщики местечкового триумвирата: Новик, раввин и начальник контрразведки. Ведь это раввин придумывает свадьбу двух нищих на кладбище как средство возбудить надежды у религиозного населения местечка.

Свадьба, напоминающая какой-то шабаш ведьм: костры, бросающие смутный отсвет, еврейская лирика, в которой скорбь пере-

плетается с игривостью, мрачное кладбище и отвратительная старуха в подвенечном наряде, эта свадьба, наиболее острый по зрительным впечатлениям эпизод фильма, особенно удачно воспроизводит атмосферу средневековья, царящую в местечке. Но сквозь эти покровы быта просачиваются живые голоса борьбы, протеста, возмущения, и, когда старик Тувим заносит лопату над головой полицейского, как бы обрывается пуповина, соединяющая героев фильма с неподвижным, застойным бытом. М. Дубсону удалось взять «мелкого человека», маленького местечкового философа, людей, проведших всю жизнь на одной и той же грязной улице, и через их заботы и нужды пронести мысль о рождении нового сознания.

Не все моменты фильма, посвященные этой задаче, в равной степени убедительны. Когда мы видим накануне выступления рабочих на кладбище, как борются еврейские ремесленники, то юмор, вложенный в эту «репетицию» предстоящей схватки с полицией, иссякает очень быстро. Остаются атрибуты обыкновенного американского «боевика». Вытаращенные глаза, напряженное кряхтение, грузные повороты сцепившихся в об'ятиях тел. Физиологически неприятная картина превращает юмористическую деталь в тяжелую паузу, пересекающую движение образов. Когда Новик говорит, совершив предательство: «Пусть теперь он не спит» — эта реплика раскрывает его образ куда удачнее, чем чисто театральный жанризм в описании благополучия местечкового воротилы. Тут явственно ощутима непримиримость Новика и местечковой бедноты.

В таком сложном фильме, как «Граница», нельзя было обойтись без ряда чисто подсобных эпизодов. М. Дубсон во многих случаях проявил большой художественный такт, ограничившись намеком, двумя-тремя кадрами. В этом отношении показательна сцена бегства Бориса. Можно было бы внести в нее много всяческих детективных подробностей, внешне эффектных, но тормозящих основной сюжет. М. Дубсон здесь самоограничился: бегство Бориса для него важно лишь, как толчок, приводящий в движение людей местечка, застывших на одном уровне, в тине одних и тех же безысходных мыслей. В сущности, как-будто, ничего и не произошло. Так же мерцают слезливые впадины окон. Так же проходит по кривой улице ночной сторож с унылой колотушкой. Но камень брошен: круги начнут расходиться.

Между тем, в эпизодах с Новиком такой сдержанности нет. Режиссер словно стремится досказать все до конца, вывороть наизнанку этого еврейского кулака. Хорошо, что раскрыты все опосредствования этого персонажа — перед нами предстает наглядно вся система паутины, которой опутал Новик местечко, — но плохо, что, исключая эпизоды разговора с раввином и одевания невесты, Новик всякий раз дан в «неглиже», откровенно наглым и хищным. Об актерской игре мы будем говорить ниже. Сейчас речь идет о сюжетных поворотах, о ситуациях, данных режиссером. Фильм был бы значительно ярче, если бы Новик раскрывался не сразу, если бы отвращение к нему накапливалось постепенно.

3

В фильме есть ряд крупных актерских достижений. Они возникают там, где режиссеру удалось соблюсти внутреннюю цельность, органичность образа. Нельзя сказать, что Б. Пославский не справился с заданием режиссера в показе Новика. Его рисунок роли сочен и уверен. Но такой Новик в какой-то степени перекликается с образом капиталиста вообще. Специфические черты эксплоататора, использующего в своих корыстных целях влияние синагоги, религиозный фанатизм эксплоататора, обладающего двойным бытием — «благодетеля»

Музыканты на свадьбе. Кадр из фильма режиссера М. Дубсона «Граница». Оператор В. Рапопорт. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

Кадр из фильма режиссера М. Дубсона «Граница». Оператор В. Рапопорт. Производство орденоносной фабрики Ленфильм. На фото: засл. арт. Б. Пославский в роли богача Новика (слева) и арт. П. Аронес в роли раввина (справа)

евреев и «друга» господина капитана, — возникают, однако, только в нескольких частных деталях. Перед нами характеристика персонажа, не скрадывающая возможных выигрышных мест, но и не использующая их «во весь голос».

Совсем бедны образы большевиков. Борис не обладает индивидуальностью. Он для этого слишком очищен от эмоций. В Гайдуле есть какой-то эмоциональный рисунок. Некоторое высокомерие, грубоватость, порожденная недоверием, и в то же время какое-то молодечество слободского парня. Но черты эти разрозненны, не собраны, не подчинены единому замыслу.

Масштабов большого художественного обобщения достигают два исполнителя — Зускин в роли конторщика Арье и Топорков, играющий его отца, глухого сапожника. В Зускине, одном из наиболее примечательных актеров еврейского театра, замечали до сих пор, главным образом, качества «мима», носителя сценической маски. В «Границе» перед нами актер огромной чуткости, очень тонкий, с ювелирной точностью отделывающий отдельные детали и притом в сдержанно строгой форме передающий весь напор громадного темперамента. Мы видим вначале Арье недоумевающим, растерянным. Конечно, нужно спасти Бориса. Как? Он должен бежать из местечка, оставить это безнадежное, глухое болото и искать счастья там, где евреи стали людьми, где нет Новиков и раввинов. Арье понимает бессмыслицу и унизительность покорности местечковому быту и законам господ Новиков. Но у него нет перспективы. И скептическая усмешка змеится где-то в углах губ даже тогда, когда он радостно знакомит рабочих с еврейской беднотой, выступает посредником в трудном деле налаживания связей между двумя отрядами трудящихся, разделенными проволочными заграждениями шовинизма. Но в тюрьме оказалась его невеста. Новик — эксплоататор и кровосос — выступил вдобавок в роли провокатора. А тень упала на честного, доверчивого, думающего только о добре для других, — Арье.

Засл. арт. В. Топорков в роли глухого сапожника Тувима. Кадр из фильма режиссера М. Дубсона «Граница». Оператор В. Рапопорт. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

Крушение иллюзий прекрасно выражено в сцене встречи с Гайдулем после ареста семьи Бориса, выданной Новиком, которому как сионисту доверилась сестра Бориса. Гайдуль идет, насвистывая веселую песенку. Все благополучно. Он вручил Арье деньги, необходимые для того, чтобы переправить Бориса за границу. Налаживаются связи с еврейской беднотой. Разве не хороша жизнь? Весело насвистывает Гайдуль и кажется ветер доносит чей-то голос:

— Господин Гайдуль, господин Гайдуль!

Это бежит Арье. С расширенными зрачками, дрожащим голосом, протягивая обратно деньги, он почти шепчет:

— Их арестовали...

Гайдуль хватает Арье за горло:

— Продал?!

Но не нужно душить Арье, бесполезно его душить. Он думает не о себе, не о своих делах. Его поразила новая жестокая правда жизни, и, когда он приходит к Гайдулю с запиской от Бориса, в улыбке нет скептической безнадежности; это просветленная улыбка человека, вкусившего настоящей мудрости. На таком растущем просветлении ведет всю свою роль Зускин. Арье теряет свою приниженность, сутуловатость, неуверенность. Новые звенящие нотки появляются в его голосе, и, прощаясь с ним, мы верим, что Борису удалось завербовать преданного бойца.

Глухой сапожник лишен наивности и кротости Арье. Суровая каторга жизни выучила его верить только собратьям, и, когда он отвечает отказавшему ему раввину — «будь в городе сто сапожников — у меня было бы сто рублей», — вы чувствуете, что он трезво умеет смотреть на вещи.

Жениться на нищей старухе? Он согласен, но за выкуп: освободите деток. И когда он рассекает череп полицейскому, то тут не жест отчаяния, а прорывается наружу десятилетиями накапливавшаяся ненависть. Глухой, он видит мир хорошо и отчетливо, и мечты его там, где за пограничной чертой существует еврейский колхоз. Не все он может понять. Не все он хочет понимать. Но нет у него наивной сердечности Арье. Артист Топорков сумел в очень скупом рисунке — ни одного порывистого движения, ни одной торопливой реплики — раскрыть в образе глухого сапожника черты обездоленной, но скопившей в своих сердцах взрывчатый материал

Арт. Н. Вальяно в роли коммуниста Бориса Бирштейна. Кадр из фильма режиссера М. Дубсона «Граница». Оператор В. Рапопорт. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

бедноты. Сапожник Топоркова очень отчетлив в своем национальном облике, но в то же время мы чувствуем в нем какие-то черты, роднящие его со всей той массой нищающей мелкой буржуазии, которую капитализм смял, искалечил, лишил крова и хлеба и которая волей-неволей все внимательнее вглядывается в сторону Советского союза.

Оба образа — Арье и сапожник — даны с подкупающей лиричностью. Эта лиричность питается не сожалениями о типах, уходящих в историю, не сочувствием меркнущей эпохе местечкового быта, как иногда бывает в постановках еврейского театра, а взаимопроникновением интимного, личного и общественно целесообразного в поведении героев. Арье выступает на защиту своей любви. В сапожнике кричит отцовское чувство. Но эти простые человеческие побуждения вступают в непримиримый конфликт с обществом, где властвуют волчьи законы капитализма.

4

В фильме нет того густого этнографического привкуса, который так соблазнителен в применении в местечковой тематике. Художники Е. Хигер и Махлис только в сцене кладбища проявили повышенный интерес к специфике еврейского «гетто». Синагога, комнаты еврейской бедноты оформлены без ложного украшательства. На первый план выдвинута нищета, бедность — еврейское служит лишь для акцентировки. Музыка Л. Пульвера также менее всего преследует этнографические цели. Она очень эмоциональна и вместе со зрительными впечатлениями дает скорее оценку быта, ироническое его преломление, чем воспроизведение.

Фильм менее всего описателен. Он очень волнует. М. Дубсон не хочет фотографировать, он обрывает себя на полуслове всякий раз, когда повествование приобретает характер хроники. Отдельные натуралистические приемы игры (жена и дочь Новика, капитан) не составляют колорита фильма, не определяют его художественной направленности.

Арт. С. Пейсина в роли дочери богача. Кадр из фильма режиссера М. Дубсона «Граница». Оператор В. Рапопорт. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

И М. Дубсону удалось свою взволнованность донести до зрителя. Судьба закордонного местечка перестает быть скорбной биографией горсточки людей, изнемогающих под двойной кабалой. Она становится эмоционально насыщенной и воодушевляющей повестью о рождении человеческого достоинства у людей, казалось бы, навсегда выбитых из жизненной колеи. Зритель пройдет мимо многих пробелов и неясностей фильма, благодарный художникам, его создававшим, за замечательные образы Арье и Тувима, за зажигающее чувство ненависти, которой овеяна в фильме фигура Новика.

Если М. Дубсону не удалось напитать эмоциями фильм полностью, если ему изменяет временами внутренняя логика действия, то все же перед нами произведение, находящееся на подступах к большому искусству социализма.

К вопросам теории кино

А. МИХАЙЛОВ

1

Вопросы теории кино по сравнению с другими искусствами совершенно не разработаны. Театр, литература и изобразительные искусства, имея тысячи лет развития, естественно, давно уже стали предметом изучения и осмысливания. Проблема сущности искусства вообще и природы отдельных искусств ставится уже в античной и древневосточной (китайской и индийской в первую очередь) философии и эстетике. Богатейшее наследие по этим вопросам оставили нам также теоретики и мастера эпохи Ренессанса, не говоря уже о последующих периодах развития.

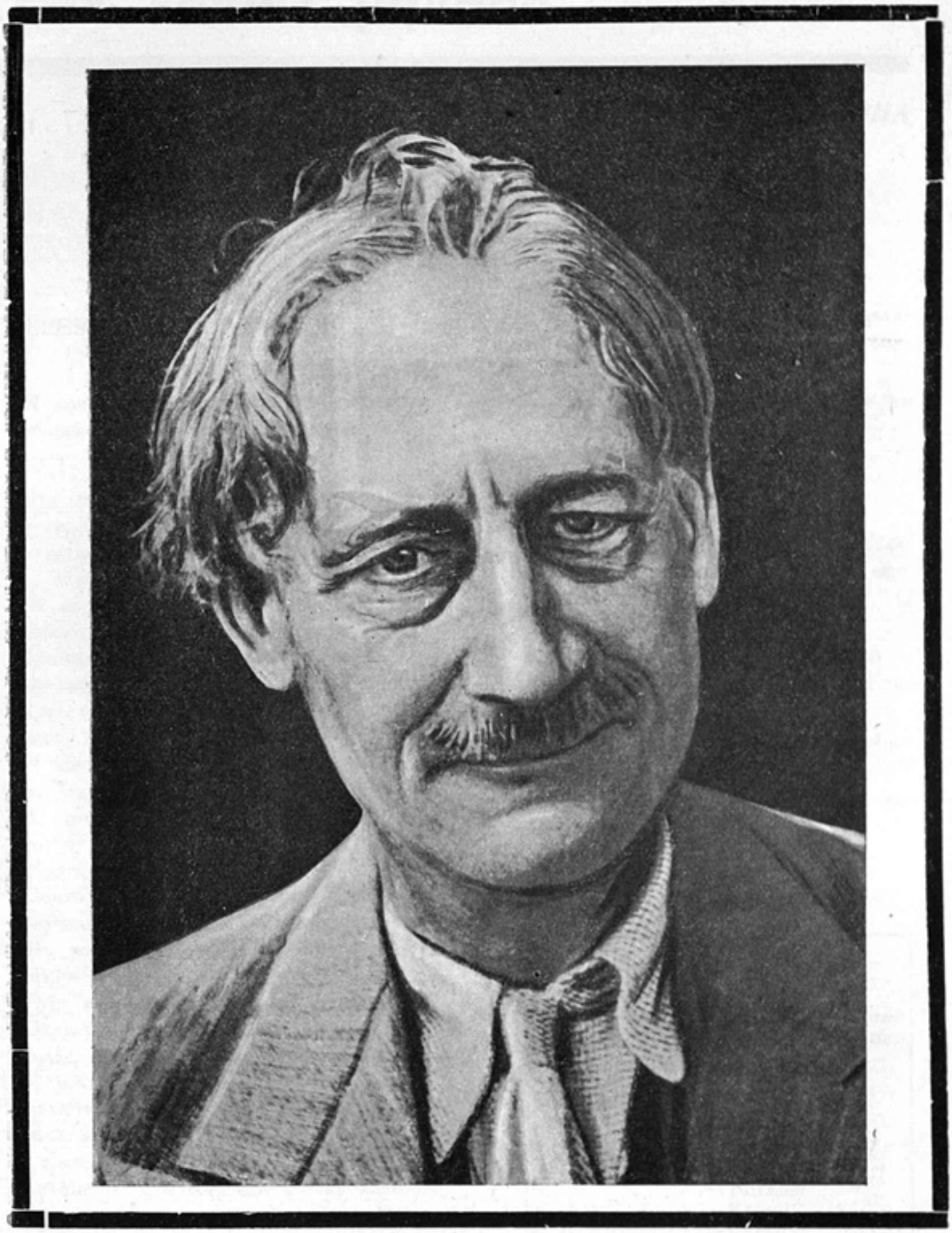
Но киноискусство, возникнув впервые в 90-х годах XIX века, вначале вообще считалось недостойным эстетико-теоретического рассмотрения и относилось к разряду грубых зрелищ. Лишь за последние 10—15 лет вместе с ростом кино как искусства начали появляться работы, посвященные его теории. Однако эти работы занимают количественно почти незаметное место среди кинолитературы в целом. Как правило, кинолитература посвящена вопросам промышленно-экономического, технического, рекламного характера, но не художественно-эстетического. Работы, посвященные общим вопросам киноискусства, можно буквально пересчитать по пальцам: книги Луи Деллюка и Леона Муссинака, «Философия кино» Гармса, «Кино как искусство» Штиндта, работа немецкого искусствоведа Рудольфа Аригейма «Фильм как искусство». сборник «Поэтика кино» и две работы Бела Балаша — «Видимый человек» и «Дух фильма» — вот основные работы, трактующие эстетику кино [1]. К этому надо прибавить ряд теоретических выступлений самих мастеров кино и из них в первую очередь советских режиссеров — Эйзенштейна, Пудовкина и Кулешова.

Можно без преувеличения сказать, что наследие, оставляемое нам буржуазным искусствоведением в области изучения кино, почти равняется нулю. Капиталистические условия, превращая кино в средство наживы, в дешевое зрелище масс, не могущее сравниться с «высокими» искусствами, — отнюдь не стимулировали развитие теории киноискусства. Только в Советском союзе киноискусство впервые развертывает свои огромные, неисчерпаемые возможности. «Кино в руках советской власти представляет огромную, неоценимую силу. Обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массы на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность» (Сталин — Приветствие работникам советской кинематографии).

Советское киноискусство завоевало почетное, ведущее место в мировой кинематографии. На фоне этих успехов советского киноискусства особенно заметным и досадным становится отставание теории кино. Наши режиссеры справедливо жалуются на низкий уровень критики кинопроизведений. Но, в свою очередь, этот уровень во многом зависит от состояния теории кино. Сильна только та критика, в основе которой лежит всестороннее знание специфичности разбираемого предмета, которая исходит из глубоких философских предпосылок и приходит к плодотворным обобщениям. Это все может дать критике лишь разработка марксистско-ленинской теории кино.

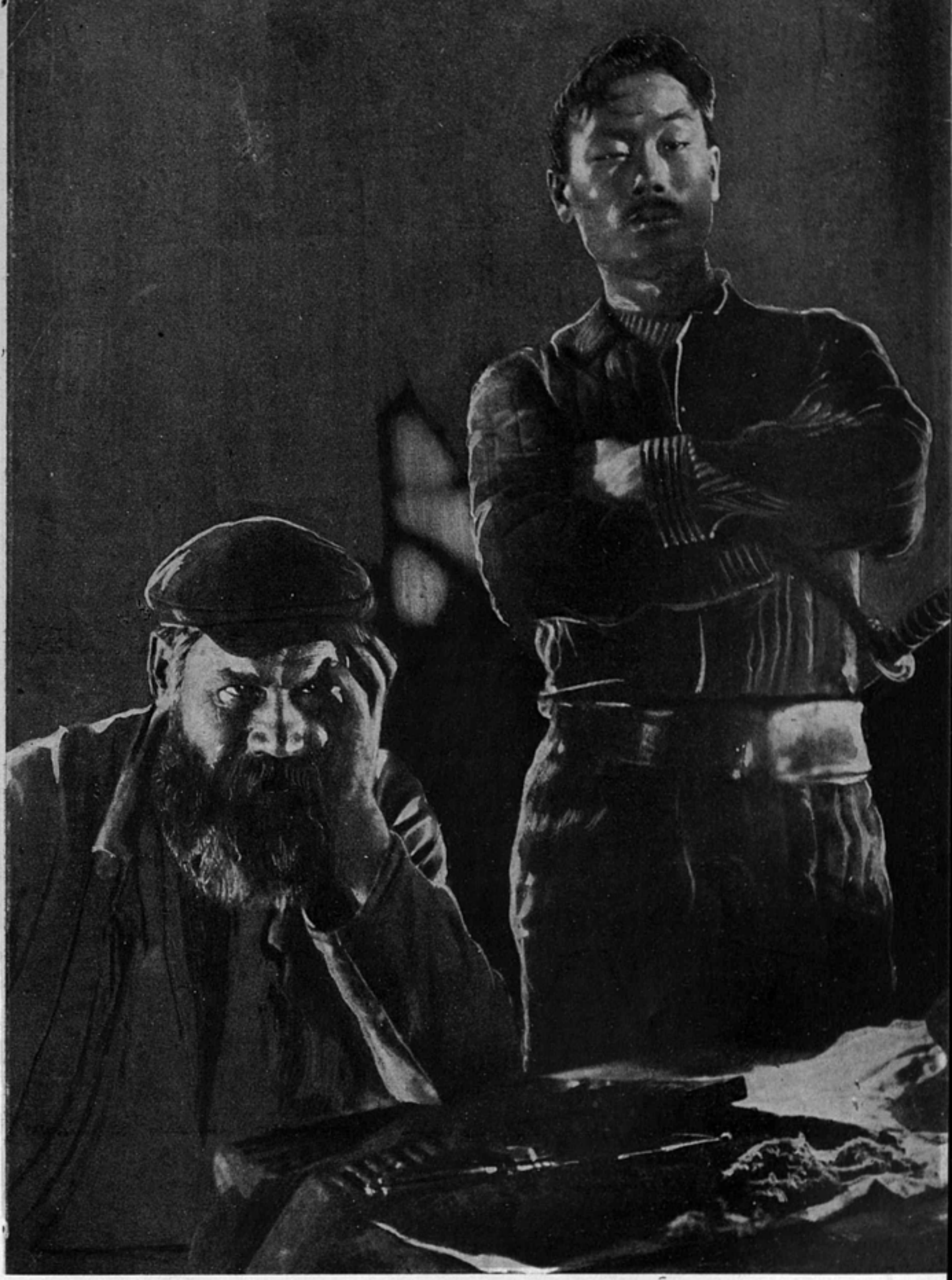
В данном отношении нам еще предстоит большая работа. Хорошо известно, что те немногие труды по общим вопросам киноискусства, которые появлялись в предшествующие годы, в значительной мере создавались под знаком формализма. Возьмем ли мы сборник ленинградских искусствоведов «Поэтика кино» (1927) и книгу Кулешова «Искусство кино» или же обратимся к за-

[1] Недавно появилась еще одна работа на русском языке—Н. Лебедева „К вопросу о специфике кино", 1935 г.



Анри Барбюс

Умер 30 августа 1935 г.



Кадр из фильма режиссера А. Довженко «Аэроград». Операторы: засл. деят. иск. Э. Тиссэ и М. Гиндин.
На фото слева засл. арт. С. Шкурат в роли Хулякова

Засл. арт. Л. Кмит в роли кочегара Васи в фильме режиссера М. Дубсона «Граница». Оператор В. Рапопорт. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

Кадр из звукового детского фильма режиссера В. Немоляева «Ледовый поход». Оператор А. Петров, производство Межрабпомфильм.
На фото слева — герой Советского союза Молоков, справа — засл. арт. Жаров и пятилетний герой фильма по прозвищу «Шмидт»

падным изданиям, мы одинаково можем установить их зависимость от формалистической школы теории искусства. Характерной особенностью этих работ являлось стремление рассматривать кино лишь с точки зрения его формальных приемов, игнорируя его идейно-познавательное значение. Учение о монтаже как сущности кино и соподчинение монтажу содержания, учение об «остранении», об особом ракурсе подачи материала как основной задаче режиссера, рассмотрение кино как нового формально-художественного языка жестов и абсолютизация законов немого кино (отсюда борьба формалистов против звукового кино и в частности против слова в фильме), отрицание роли сюжета, фабулы в фильме — все это являлось необычайно характерным для формалистов.

По существу формалисты снимали проблему специфичности кино как особого способа художественного освоения действительности. Отрывая форму от содержания, они не могли раскрыть природы кинообраза и законов кинодраматургии.

На Западе формализм в кино привел к исканиям формы ради формы: появилось абсолютное кино (Эггелинг, Рихтер и другие), в которых элементарные геометрические формы (плоскости, линии и т. д.) должны были создавать динамику «чистых категорий» и вызывать лирическое ощущение, родственное известному «геометрическому лиризму» Корбюзье.

Абсолютный фильм, являясь последним логическим выводом из общей формалистической тенденции буржуазного кино, в то же время с наибольшей заостренностью выразил основной тезис формализма. Сторонники абсолютного фильма стремились исключить из искусства кино момент отражения реального мира (т. е. момент образного познания) и ограничить фильм лишь функцией выражения суб'ективных эмоций, «творческой воли» — режиссера. Благодаря этому выдвигаемые ими формы и приемы теряли об'ективно-познавательное значение, и образ превращался в условный знак, символ.

Эггелинг и Рихтер, давая беспредметную динамику плоскостей и линий, связывая их в определенную композицию, хотели воплотить в этих композициях «драматику духовного» (ср. R. Kurtz, «Expressionismus und Film», 1926, S. 92 и следующие), но тем самым лишали киноискусство всякого об'ективно-познавательного значения.

В этом и заключено решающее отличие основной тенденции нашей кинематографии от основной тенденции буржуазного кино. Наше киноискусство развивается под знаком социалистического реализма, т. е. под знаком правдивого отображения действительности, под знаком глубокого ее познания средствами кинообраза.

Буржуазное кино развивается под знаком все большего отхода от об'ективного познания, от реального отображения к искусству как к условному выражению чисто суб'ективных переживаний.

Отсюда и переход от образа к символу, который давно уже теоретически осознан и «фундирован» буржуазными философами и искусствоведами (ср. материалы III конгресса эстетики и общего искусствознания в Галле, Германия, 1927 г.). Один из участников этого конгресса, Дагобер Фрей, прямо заявил, что целью эстетики символических форм является преодоление эстетической «теории отражения» («abbild theorie») и сведение художественных форм к «спонтанной духовной продуктивности творческого суб'екта». (Leitschrift für Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1927).

Вот почему и вся буржуазная теория киноискусства меньше всего оказалась способной раскрыть огромные познавательные возможности киноискусства и уперлась в тупик формалистического анализа приемов киноязыка. Даже лучшие представители кинотеории на Западе оставались в той или иной мере во власти метафизики формализма.

2

Бела Балаш как теоретик кино приобрел широкую известность своей работой «Видимый человек» („Der sichtbare Mensch", 1924). В 1930 году на немецком языке появилась вторая его большая работа („Der Geist des Films")[1]. Изданная теперь на русском языке книга «Дух фильмы»[2] представляет дополненный и в ряде моментов переработанный перевод этого немецкого издания[3].

Автор заканчивает свое предисловие к книге следующими словами: «Дух фильмы» — это не перевод, а новая книга, и на основе немецкого текста судить о ней нельзя (замечание для моих критиков) (с. 10).

---

[1] Béla Balázs „Der Geist des Films", Halle, 1930, Verlag Wilhelm Knapp.

[2] Бела Балаш. „Дух фильмы". Авторизованный перевод с немецкого Надежды Фридланд, редакция и предисловие Н. А. Лебедева, Гослитиздат, 1935 г., стр. 198.

[3] В частности в книге добавлены две новых главы: „Идеология сюжетов" (путь немецкого кино к фашизму) и „Социалистический реализм".

Вполне принимаем это указание автора, поскольку оно предостерегает нас от полного отождествления немецкого и русского изданий. Но, конечно, понять основные положения книги «Дух фильмы» можно только представляя себе эволюцию автора, как она выразилась в его основных работах «Видимый человек» (1924) „Der Geist des Films" (1930) и «Дух фильмы» (1935). При всем различии этапов, нашедших свое воплощение в этих книгах, у них есть и некоторые общие черты.

Во-вторых, между книгой „Der Geist des Films" и «Духом фильмы» все же больше общего, нежели различного. Трактовка основных вопросов, выдвигаемых Бела Балашем в обеих книгах, или вполне идентична или сходна.

Все работы Б. Балаша об'единены одной тенденцией: понять и раскрыть значение кино как новой, могущественной по своим возможностям выразительной (языковой) культуры и определить специфические возможности кино по сравнению с другими видами искусства. В первой работе: «Видимый человек» Б. Балаш вынужден был еще защищать право кино на место среди других искусств, ибо буржуазная эстетика, как мы уже говорили, долгое время считала кино только вульгарным видом зрелища, лишенным подлинно художественного значения.

Обращаясь к «ученым стражам эстетики» Балаш восклицает: «перед дверьми ваших высоких академий стоит год и один день новое искусство и просит о входе. Искусство фильма требует представительства и места в вашей среде. Оно хочет, наконец, быть удостоенным теоретического рассмотрения, и вы должны посвятить ему главу в тех великих эстетических системах, в которых от резных ножек столов и до искусства причесок сказано так много и ничего не упоминается о фильме...»

«Фильм, — говорит он дальше, — достоин художественной теории. И пора поторопиться с ней. Фильм сделался таким всеобщим и столь глубоко действующим социальным фактором, что мы волей-неволей должны с ним связаться» («Видимый человек», изд. Пролеткульта, 1925 г., с. 15).

В этой первой своей работе Бела Балаш определяет кино как искусство или культуру видимого жеста. Искусство кино на высшем этапе культурно-духовного развития как бы вновь возвращается к первоистокам художественного творчества, ибо «язык жестов есть собственно материнский язык человечества» (там же, с. 22).

Культура слова, сменившая в ходе развития человечества культуру жеста, была нематериальной, абстрактной; язык кино вновь «поднимает человека, погребенного под понятиями и словами, к непосредственной видимости» (с. 23).

«Вообще, — говорит Балаш, — культура освещает путь от абстракции к видимому человеку» (с. 25).

Резко противопоставляя кино как искусство (или скорее как культуру) зримого жеста искусству слова и театру Бела Балаш неизбежно приходил к абсолютизации категорий немого фильма (плоскостность, отсутствие звука и т. д.). Проблема кино как синтетического искусства, сочетающего возможности изобразительных искусств — литературы, театра и музыки — не встала поэтому перед автором. Из его первой книги неизбежно вытекало отрицательное отношение к звуковому кино.

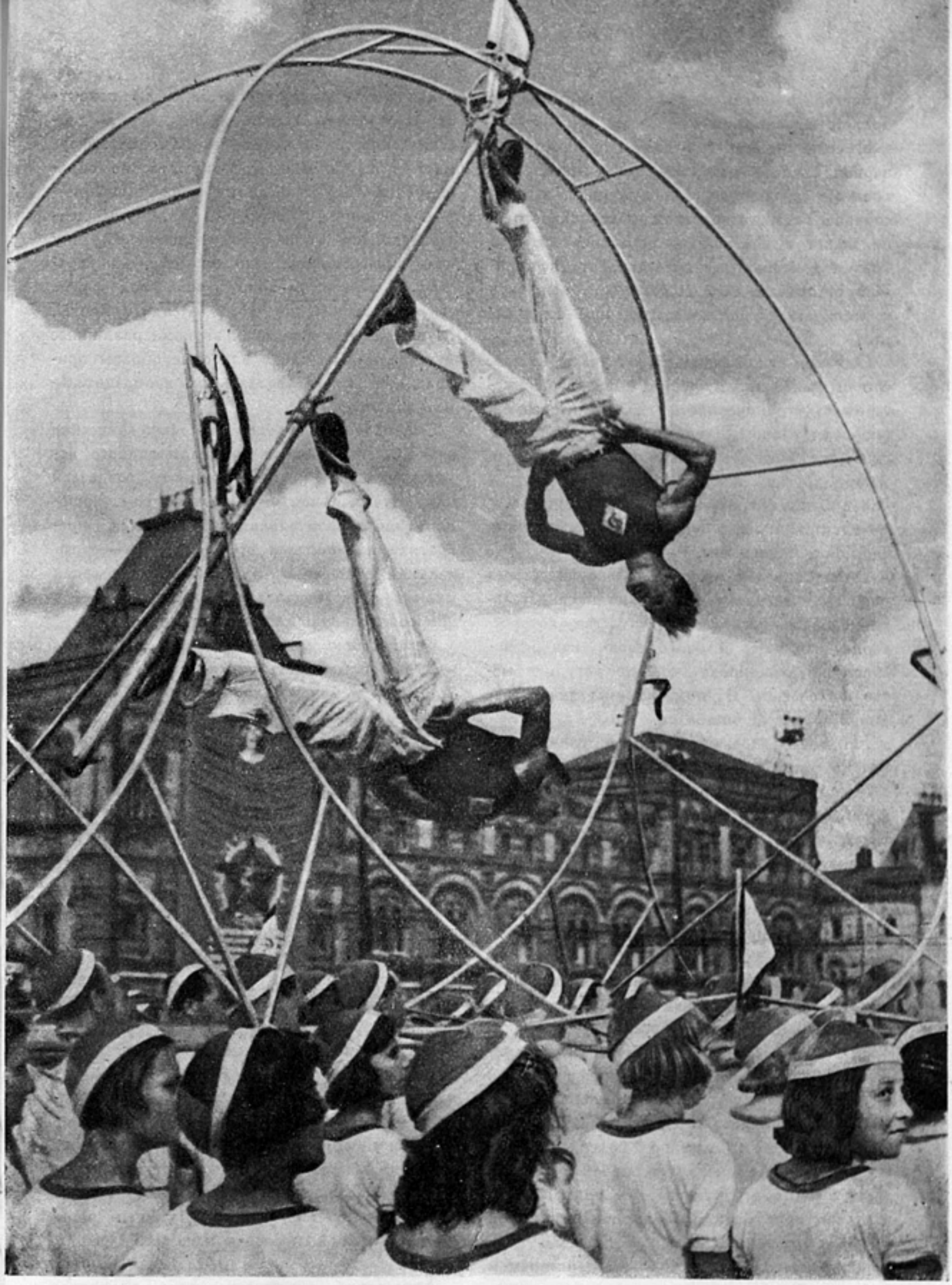
В «Духе фильмы» Бела Балаш стремится избежать этой односторонней точки зрения на киноискусство. «Я сам десять лет назад... противопоставлял немое кино как зрительное по существу искусство понятийному искусству слова. Это резкое противоречие между зрительным и не зрительным действительно существовало, но это не значит, что оно должно сохраниться. В развитии оно может диалектически разрешиться в синтезе. Тогда возникает т р е т ь е — нечто совершенно новое, с новыми законами.

Я в старой теории ссылался н а н е м о е к и н о. Звуковое же кино — э т о д р у г о е и с к у с с т в о с д р у г и м и п р и н ц и п а м и и д р у г и м и возможностями» (с. 155).

Мы никоим образом не можем согласиться с таким резким, недиалектическим противопоставлением немого и звукового кино, ибо звуковое кино вырастает из немого на основе заложенной в последнем тенденции к синтетическому искусству. Без вскрытия этой тенденции нельзя правильно понять природы киноискусства.

В своей «Эстетике» Гегель, как известно, дает следующую «иерархию» искусств: архитектура, скульптура, живопись, музыка, поэзия (литература). Каждое из этих искусств является в е д у щ и м на определенном этапе развития и смена их гегемонии воплощает в то же время закон п р о г р е с с и в н о г о движения художественного мышления в целом.

Данный закон Гегель видит во все большем проникновении искусства в духовное, как в его собственную сферу, во все большем проникновении духовным того матери-



Кадр из фильма «Счастливая юность» режиссеров: М. Кауфмана, И. Посельского, И. Сеткиной и С. Гурова. Производство Союзкинохроники

ального, в котором искусство необходимо должно выражаться.

И если архитектура для него стоит на первой ступени развития, когда материальное еще доминирует над духовным, и идея связана этим господством материального и не может в нем вполне реализоваться, то поэзия (литература) представляет вершинную ступень и дает возможность выразить с помощью слова любое духовное содержание.

Однако, как правильно отмечает Гегель, это огромное преимущество литературы имеет свою ограниченность, ибо литература, оперируя словом, теряет ту непосредственную конкретность воплощаемого, которую дают другие искусства. Воплощенное в слове лишь через наше воображение становится конкретно-чувственным осязаемым, видимым, слышимым.

Гегель видел в этом не только известную ограниченность литературы, но и свидетельство неизбежного конца искусства, которое, теряя все более и более свою конкретно-чувственную природу, должно уступить место философии. В этом, как мы знаем, великий философ ошибался.

Но в его характеристике отдельных искусств очень много правильного. В частности для понимания природы и генезиса киноискусства ряд наблюдений Гегеля имеет существенное значение.

Если мы будем рассматривать отдельные виды искусства: живопись, скульптуру, музыку, театр и т. д., то мы найдем, что они различаются прежде всего природой своих образов, в свою очередь зависящих от способа отображения действительности. Живопись воспроизводит видимую действительность и обращается к зрительному восприятию, музыка воспроизводит звуковую сферу и обращается к слуховому восприятию.

Театр сочетает действие и слово с зрительным воплощением и музыкой. Поэтому театр относительно более синтетичное искусство. Однако эта синтетичность в свою очередь ограничена: для примера достаточно продумать роль изобразительного искусства в театре. Декорации не могут до конца слиться с драматическим действием и словом, ибо в то время как последние динамичны, в то время как на них строится развитие действия, изобразительные средства остаются статичными на протяжении этого действия.

То же самое можно сказать и об иллюстрации в литературном произведении.

Следовательно специфичность различных видов искусства (в первую очередь музыки, изобразительных искусств и т. д.) покоится на том, что каждое из них берет действительность только в тех или иных формах ее проявления и соответственно обращается к тому или иному способу восприятия. Живописец, воплощая видимую действительность, может нарисовать картину волнующегося моря, но он бессилен передать в непосредственно чувственной форме звуковое выражение этого явления природы. Музыкант же, передавая звуками различные чувства или создавая звуковые образы природы, не может передать их изобразительное воплощение.

Стремление преодолеть эти специфические границы, оставаясь в пределах данного искусства, ведет к извращениям: создается или «музыкальная живопись», т. е. живопись неизобразительная, пытающаяся превратить живописный образ в «чистые» тональные отношения, или «изобразительная музыка», пытающаяся превратить звук в изобразительную характеристику.

Само собою разумеется, если бы была найдена возможность органического слияния живописи и музыки, то сила образа неизмеримо повысилась бы.

Однако в докинематографических искусствах такого полного слияния не могло быть достигнуто.

В театре (включая сюда и оперу) действие, будучи сконцентрировано в жесте и слове, сопровождается музыкой и изобразительными моментами, но не синтезируется с ними до степени полного слияния в едином, нерасчленимом образе.

В литературе при максимальнейшей широте охвата действительности и восприятия теряется непосредственная конкретность образа.

Вот почему историческое значение кино заключается в том, что впервые в этом искусстве мы получаем подлинно синтетический охват действительности, подлинно синтетический образ. Подобно литературе, кино способно воплотить все, что доступно нашему представлению и воображению, причем воплотить, не теряя ни в малейшей мере конкретности и непосредственности воплощения.

Литература описывает, кино непосредственно показывает, дает живую картину действительности — и в этом его огромное преимущество. Но, конечно, киноискусство не сразу развернуло свои возможности. Больше того, оно не прошло еще всех этапов развития (которые мы можем уже предвидеть) на пути к синтетическому искусству. В настоящее время оно проходит только

второй этап развития, осваивая следующие этапы лишь в экспериментально-лабораторной форме.

Этапы, которые мы имели в виду, следующие: 1) немой фильм, 2) звуковой фильм, 3) цветной фильм, 4) стереоскопическое (об'емное) кино, 5) кино-радиопередача фильмов на расстоянии. Только тогда, когда будут освоены эти этапы, киноискусство в полной мере развернет свои возможности. Огромные победы, которые киноискусство одерживает уже и сейчас, предвещают еще больший триумф кинематографии в недалеком будущем.

Вот почему возникновение киноискусства необходимо прежде всего рассматривать с точки зрения прогресса художественного познания. Охватывая тысячи явлений, окончательно освобождаясь от временного и пространственного ограничения действия, киноискусство получает то, чего не могли дать ни театр, ни живопись. Одновременно с этим оно сочетает в себе свойства не только этих искусств, но и свойства литературы и музыки.

Все это позволяет оценить кино как синтетическое и наиболее мощное по своим познавательным возможностям искусство.

Киноискусство не было бы возможно, если бы оно не опиралось на ряд важнейших научных открытий XIX—XX веков. Как в свое время изобретение книгопечатания дало мощный толчок к прогрессу литературы, так электричество дало техническую основу для кино. Однако нельзя сводить возникновение киноискусства только к техническим причинам. Техника дала для нового искусства возможности материально-технического характера, но познавательно-художественные возможности кино в свою очередь определялись ходом развития познания вообще и художественного познания в частности. Искусство представляет собою вечный процесс образного познания мира, т. е. такого познания, когда оно воплощается в форме сохраняющей непосредственно чувственный характер восприятия. Прогресс этого познания выражается во все более глубоком проникновении в действительность, в нахождении все более адэкватных средств для раскрытия ее процессов во всем их многообразии.

В данном отношении искусство, как и наука, имеет свою внутреннюю логику развития, об'ясняющую между прочим и эволюцию так называемых формальных категорий. Для доказательства можно привести примеры перехода от первобытного искусства к египетскому с точки зрения развития композиции, как закона связи ряда явлений в одну картину (ср. L. Curtius «Die Antike Kunst» 1913, Handbuch der Kunstwissenschaft. Lieferung, 13. S. 19 и сл.) примеры открытия перспективы и завоевания пространства в живописи в эпоху Ренессанса и т. д.

Во всех этих случаях мы имеем факты прогресса художественного познания мира, причем этот прогресс в свою очередь опирался на прогресс производительных сил, техники и познания в целом.

Когда мы подходим с этой точки зрения к киноискусству, то становится совершенно ясным, что сущность этого искусства заключается в том, что оно адэкватно той новой ступени в овладении и познании действительности, которая явилась результатом общего прогресса производительных сил, техники и науки в эпоху капитализма.

Капитализм, создавая мировой рынок и мировые связи, интенсифицируя сношения, не может удовлетвориться теми формами познания (в том числе и художественного познания), которые были достаточны для предшествующих эпох.

«Потребность в постоянно увеличивающемся сбыте продуктов гонит буржуазию по всему земному шару. Всюду должна она внедриться, всюду обосноваться, всюду установить связи...

На место старой местной и национальной самоудовлетворенности и замкнутости появились всесторонняя связь и всесторонняя зависимость народов друг от друга. И как в области материального, так и в области духовного производства. Плоды умственной деятельности отдельных народов становятся общим достоянием. Национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными; из множества национальных и местных литератур образуется одна мировая литература» (Маркс и Энгельс «Коммунистический манифест». Партиздат, 1933, с. 18).

Именно эти процессы развития всесторонних связей и универсализма оказали свое огромное воздействие на все искусства. По сравнению с динамичностью жизни в эпоху капитализма, с легкостью реального преодоления пространства, с богатством впечатлений от действительности — старые формы художественного выражения оказывались недостаточными. Если литература в форме авантюрно-приключенческого романа в первую очередь смогла охватить эти явления, то другие искусства не обладали необходимыми средствами для того, чтобы осуществить это в такой же мере. Живопись и

театр в частности не могли передать калейдоскопической смены явлений — переходов от Нью-Йорка с его бешеным ритмом жизни к прериям, от бешеной погони за преступником к спокойной камерной сцене.

Ритм и темп жизни стали расходиться с ритмами и темпами искусства.

Требовался неизмеримо более широкий и гибкий охват действительности, нежели это могло быть дано старыми средствами.

Вот почему в искусстве конца XIX века идет двойной процесс: с одной стороны, с импрессионизма начинается упадок буржуазного искусства, сужение его идейно-познавательного значения, с другой стороны, искусство стремится найти средства для выражения динамики, темпов и ритма капиталистической действительности.

Уже импрессионисты ставили своей задачей схватить быструю смену впечатлений в условиях капиталистического города: картины бульваров и улиц Писарро и Монэ, нервные наброски Дега и других художников ярко говорят об этом.

В искусстве развивается «этюдность», т. е. стремление к быстрой фиксации преходящих явлений, динамичность выразительных средств, наконец уже в импрессионизме появляется тяга к серийным вещам, показывающим один и тот же об'ект в различных условиях и в разное время.

Еще дальше пошли в этом отношении футуристы, которые пытались непосредственно передать в картине динамику явления, давая его в различных фазах пространственно-временного развития.

Но, стремясь к решению этой задачи, живопись не могла перепрыгнуть своих возможностей: основное здесь заключалось в том, что в ее границах невозможно достичь реальной передачи движения. Динамика в живописи создается иллюзорными средствами, и изображенные фигуры, вещи, обстановка сами по себе остаются неподвижными. И именно здесь кино одержало свою первую победу. Показывая движущиеся предметы, киноискусство легко разрешило ту задачу, над которой безуспешно билась живопись. Однако кино разрешило не только эту задачу. Оно разрешило задачу демократизации и массовости искусства как предмета потребления.

Развитие буржуазных отношений с первых шагов поставило вопрос о расширении сферы художественного воздействия. Еще в эпоху борьбы с феодализмом буржуазия выдвинула массовое репродуцирование произведений искусства как средство пропаганды своих идей в художественных образах. Роль гравюры и затем литографии во время крестьянских войн, французской революции 1789 года и в последующие эпохи достаточно известна.

Потребность массовой рекламы товаров в свою очередь вызвала быстрое развитие коммерческого плаката. Однако ни гравюра, ни реклама не могли удовлетворить потребности в массовом зрелище, которая все возрастала по мере концентрации в городах пролетариата и мелкой буржуазии.

Театр не мог обслужить этого массового зрителя, тем более, что театральная постановка оставалась уникальной, не поддающейся репродуцированию.

Киноискусство разрешило проблему репродуцирования и массового размножения художественного произведения наиболее совершенным образом. Гравюра, обладая своей собственной ценностью, в то же время никогда не может передать все особенности картины, которую она копирует; фоторепродукция также не в состоянии этого сделать.

Между тем в кино с одного негатива можно снимать необходимое количество копий, в полной мере сохраняющих все художественные свойства негатива.

Таким образом кино завоевало для искусства возможности, которые означали не только под'ем на новую, более высокую техническую ступень, но и огромное расширение художественного познания.

Благодаря непрерывности действия, динамике, свободе от временных и пространственных ограничений кино смогло охватить и зрительно воплотить сложнейшие процессы жизни.

«Формальные» категории в кино также претерпели существенные изменения. Монтаж, комбинации планов (в частности введение крупного плана), симультанность, наплывы, ракурсы — все это в кино получило новое значение.

Но, являясь закономерным результатом процессов развития науки, техники и потребностей в новом способе художественного освоения действительности в условиях капитализма, киноискусство в то же время не может в этих условиях сколько-нибудь полно реализовать свои познавательные возможности. Происходит это потому, что кино появляется в тот период, когда капитализм от прогресса переходит к упадку, когда буржуазная наука и искусство начинают отходить от реалистического познания об'ективной действительности, и тем самым использование науки и искусства господствующими классами начинает вступать в проти-

воречие с природой и возможностями науки и искусства.

Это противоречие между возможностями киноискусства и реальным его бытием в условиях капитализма чрезвычайно важно для понимания основного отличия советской и буржуазной кинематографии.

И Бела Балаш правильно заостряет этот вопрос.

Характерной особенностью работ Балаша (в особенности „Der Geist des Films") является высокая оценка советской кинематографии и критика буржуазного кино.

Основной идеологической базой буржуазного кино он считает ориентацию на мещанина, мелкого буржуа. Буржуазное кино обращается в целях рентабельности к «низшим» слоям. Однако оно обращается только к тем, духовные и эмоциональные потребности которых оно может удовлетворить без того, чтобы повредить интересам господствующего класса. «Поэтому европейское и американское кинопроизводство идеологически ориентируются на мелкую буржуазию» („Der Geist des Films", S. 192, ср. «Дух фильмы», с. 166).

Отсюда — мещанский характер подавляющего большинства буржуазных фильмов с их «happy end», ами и «китчами».

«Китч, — говорит Б. Балаш, — это сладковато-сентиментальный оттенок в искусстве, это отодвижение действительности в пользу «праздничного», чувствительность без перспективы. Поэтому «китч» — как нельзя более характерен для искусства гибнущего класса. Этому Балаш противопоставляет естественность, сдержанность, простоту и пафос, находящие свое выражение в советских фильмах — искусство восходящего класса („Der Geist des Films", S. 193—200, ср. «Дух фильмы», с. 164—168, 184—186). В советском издании это место несколько изменено; я излагаю по немецкому изданию (ибо сокращения в нашем издании определенно ослабляют эту часть книги).

Осознание огромных возможностей киноискусства, не могущих развернуться в узких рамках капитализма, и сравнение этого положения с расцветом кинематографии в советских условиях (еще в 1930 году, т. е. во время немецкого издания книги „Der Geist des Films") привело Б. Балаша к выводам, резко противоположным всему духу буржуазного искусствознания.

Фильм — есть искусство видения. Как искусство он является конкретностью. По своей внутренней определенности искусство фильма сопротивляется умерщвляющей абстракции духа капитализма. По своей сущности кино ведет к реализму (особенно через крупный план). Но реализм в конечном счете всегда действует революционно. Отсюда бегство буржуазного кино от реализма. Следовательно, дух капитализма противоречит духу фильма. В противовес этому советское кино даже без необходимых технических средств, без всякого опыта в течение пяти лет (имеется в виду период до 1930 года) перегнало европейское и американское кино. Почему же так могло получиться? Потому, что господствующий в СССР дух не противоречит духу фильма. Дух фильма есть дух прогресса и он ведет к тому, чтобы кино стало искусством народа, искусством человечества.

Такими мыслями заканчивает Б. Балаш книгу „Der Geist des Films" (S. 216—217).

Это место книги очень важно для понимания эволюции автора. Здесь Бела Балаш, в своей первой книге стоявший на довольно расплывчатых позициях «левого» формализма, отдавший изрядную дань метафизике, несмотря на неправильность соотнесения основных идеологических тенденций буржуазного кино к потребителю, приходит к правильному выводу о неизбежном кризисе буржуазного искусства в противовес расцвету искусства в стране социализма. Возможности кино не могут быть полностью реализованы в условиях капитализма.

В самом деле, когда мы говорим о кризисе буржуазного искусства, о непрерывном снижении его познавательной ценности — не означает ли это, что буржуазное сознание с его узко классовыми, корыстными интересами встает в противоречие с об'ективной логикой развития искусства соответственно его природе?

И когда мы ориентируемся на реализм, не следует ли это понять в том плане, что реализм — означает высшую меру познавательности искусства (поскольку он глубже и правдивее раскрывает действительность, нежели иной метод творчества) и что он, следовательно, более адэкватен самим познавательным возможностям (т. е. самой природе) искусства. Киноискусство — массовое по своей природе, искусство, которое обладает огромными возможностями раскрытия действительности и выражения самых сложных эмоций и мыслей, не может реализовать все свои возможности в условиях капитализма, где оно является массовым лишь как потребительная ценность, но не средство воплощения идей и чувств миллионов народных масс, где оно в то же время отказывается от правдивого показа действительно-

сти, от ее образного познания и воплощает узко эгоистические интересы господствующего класса, противоречащие об'ективному ходу развития и не могущие поэтому стимулировать расцвета искусства.

Вот почему Бела Балаш совершенно прав, заявляя, что дух фильма несовместим с духом капитализма. Нужно только было глубже раскрыть те свойства природы кино, которые подтверждают эту несовместимость. Следует также отметить, что правильное по существу положение заключено внешне в слишком метафизическую форму. Но этой форме отдает дань и вся книга Бела Балаша в целом: недаром она называется «Дух фильмы», а не более реалистично — «природа» или «специфичность искусства фильмы».

Таким образом мы можем резюмировать: попытки рассмотрения кино в связи с социально-политическими процессами, выводы о «прогрессивности советского кино» и регрессивности буржуазного, подчеркивание огромных возможностей киноискусства — все это относится к сильным сторонам работы Б. Балаша. Но в ней есть, как мы увидим, и другие стороны.

3

В своей первой книге — «Видимый человек» — Бела Балаш выступал, как уже говорилось, с формалистических позиций, в философском отношении базируясь на неокантианстве.

Киноискусство являлось для него познанием видимой формы вещей, но не познанием их сущности.

Отсюда отрицание идеи и фабулы в фильме, отсюда же и противопоставление кино и литературы.

«Хороший фильм,—говорит здесь Б. Балаш, — не имеет никакого «содержания». Ибо он — зерно и оболочка в одно и то же время... Фильм есть искусство поверхности и «что внутри, то и снаружи» в нем («Видимый человек», изд. Пролеткульта, 1928, с. 32). Примитивность фабулы кинопроизведения возводится Б. Балашем в закон киноискусства именно потому, что фабула для него есть только необходимая мотивировка обнаружения видимых вещей. «В целом, — замечает Балаш, — фильм может быть незамысловат, даже грубо фальшив, но отдельные моменты полны в нем такой теплой жизни, что можно чувствовать дыхание ее. Часто герой делает что-то такое, в чем очень мало смысла, но как он это делает — это имеет теплоту естественности» (с. 34). Другими словами, дело не в глубине содержания, а в форме показа видимого.

Отсюда положение о том, что каждая вещь в кино должна быть понята как символ, причем носителем этого символического значения является внешний облик вещей — их «физиономия»... «...вещи в фильме имеют символическое значение..., решающим для фильма является условие, что все вещи должны производить на нас физиономическое впечатление... Режиссер, таким образом, не может выбирать между вещественно-об'ективным и физиономически значимым изображением вещи, но выбирает только ту или иную физиономику, которую он и использует по своему полновластному усмотрению» (с. 64). Противопоставление «вещественно-об'ективного» и «физиономически значимого», сделанное Балашем, вовсе не случайно. Перед художником, по Балашу, стоит именно не задача познания об'ективной сущности вещей и раскрытия ее в обобщенном, реалистическом образе, но задача уловить наиболее выразительный с суб'ективной точки зрения облик вещи, дать последнюю как символ.

Основное в искусстве — это суб'ективное переживание художника и такой же суб'ективный аспект вещи, взятой как об'ект воплощения.

Чем дальше от натуры (от реальности), тем больше искусства — вот лозунг Бела Балаша в тот период.

Говоря о перспективах цветной кинематографии, он замечает: «В отклонении от «сырой» натуры собственно и заключается искусство. И, может быть, как раз в тождественности серого в сером обыкновенного фильма и была дана возможность художественного стиля» (с. 86). И, наоборот, чем больше условности, тем выше искусство. Потому-то Бела Балаш и абсолютизировал тогда немое кино, считая, что цвет и звук «отбрасывают» кино к копированию реальности.

Между тем идеалом является не реалистический фильм, а «абсолютное кино», которое полностью порывает с предметным содержанием и заключается лишь в чисто формальных отношениях, которым придается суб'ективно иррациональный смысл. «Можно было бы, — говорит Балаш, — переложить фильм в поток совершенно иррациональных видений, возникающих при слушании музыкальной вещи. Может быть, это будет особый, новый род искусства» (с. 87). Как раз

Кадр из фильма «Счастливая юность» режиссеров: М. Кауфмана, И. Посельского, И. Сеткиной и С. Гурова. Производство Союзкинохроники

такую задачу и ставили перед собою сторонники «абсолютного кино».

Акцентирование исканий символического, нереального «смысла» вещей и раскрытия не их действительного облика, а скрытого якобы за этим реальным обликом «лика» — неизбежно вело Балаша к выдвижению экспрессионизма. «Обнаружить... скрытую физиономию вещей, определить и сделать ее внятной для всех — такова в сущности задача, которая в живописи и в других изобразительных искусствах разрешается методами «экспрессионизма»... Фильм более, чем всякое другое искусство, призван к тому, чтобы показать этот «лик вещей»... Безусловно, фильм — единственная правомерная родина экспрессионизма. Все современные фильмы приближаются к этому стилю, часто даже не замечая того» (с. 58). Таким образом высшим искусством для Балаша оказалось суб'ективнейшее, глубоко враждебное реализму метафизическое искусство экспрессионизма.

Подобно экспрессионистам он утверждал непознаваемость действительности средствами реалистического образного ее раскрытия и выдвигал в противовес этому искания скрытой символики вещей, что неизбежно вело к суб'ективному идеализму, к подмене об'ективной сущности суб'ективным ощущением, к подмене образа символом.

Такова была позиция Б. Балаша в тот период.

В книге «Дух фильмы» Балаш делает попытку понять киноискусство с позиций материализма и реализма. Бесспорно, ему удалось преодолеть многое из того, что определяло его раннюю работу.

Он критикует, например, импрессионизм в кино, говоря, что кинокартина (кадры ее) должна выражать не только суб'ективное, но и сохранять нечто от об'ективного значения предмета («Der Geist des Films", S. 41, ср. «Дух фильмы», с. 43); он критикует стремление заменить отображение (образ) иероглифом (с. 54), критикует экспрессионистическое и абсолютное кино.

В главе о цветном кино Бела Балаш заявляет, что точка зрения о художественном стиле как полной полярности «натуре» является неправильной (с. 127—128). Он посвящает специальную главу социалистическому реализму и стремится вскрыть классовую ограниченность буржуазного кино.

Все это представляет для Балаша значительный шаг вперед.

Но, анализируя «Дух фильмы», мы должны остановиться и на других тенденциях этой книги.

Прежде всего бросается в глаза то, что, воздвигая проблему специфичности кино, Балаш ставит ее довольно узко. Он не разбирает вопроса ни о генезисе кино (как нового способа художественного познания), ни о природе кинообраза. Вопрос о кино как синтетическом искусстве у него выпадает совершенно. А между тем эти вопросы, как мы видели, являются основными с точки зрения теории киноискусства.

Указав, что техника кино является продуктом монополистического капитала, Б. Балаш замечает: «1) кино — единственное искусство, которое возникло в буржуазную эпоху и которому пришлось не копировать докапиталистические формы, а постепенно преодолевать их» (с. 22). В противовес кино — «другие «старые» искусства, несмотря на новое содержание, обладают еще традиционными формами, принесенными ими из докапиталистической эпохи» (там же). Следовательно основное в кино — это «радикально новое формальное выражение идеологии».

Уже эти положения показывают нам основную особенность метода рассмотрения кино в книге Б. Балаша.

В чем же она заключается?

Марксизм рассматривает любую форму как содержательную и об'ясняет ее исходя из особенностей данного содержания. Бела Балаш не совсем последовательно проводит это положение. Поэтому у него ошибочны уже и исходные установки. Для него основным критерием различения кино и других искусств является формальная радикальность первого и формальный консерватизм последних. Однако из всего сказанного нами выше мы могли уже установить, что различие заключается прежде всего не в форме, а в познавательных возможностях того или иного искусства. Именно с этого надо было начинать анализ специфики кино. И тогда бы пришлось констатировать, что кино не появилось как-то вдруг, неожиданно, что его становление было подготовлено не только развитием буржуазного искусства, но и развитием художественного познания на предыдущих ступенях.

Далее следует иметь в виду, что считать только одно кино капиталистическим искусством, а остальные докапиталистическими, тоже можно только с условной точки зрения. Живопись, например, сама по себе не является ни капиталистическим, ни докапиталистическим искусством. Она существовала во все эпохи общественного развития.

И буржуазная живопись отличается от живописи других эпох не только по форме, но и по содержанию. На первых этапах это содержание было ориентировано на познании реальной социальной жизни и природы в противовес религиозному догматизму феодального искусства и вызвало развитие бытового жанра и реалистических натюрморта, пейзажа и портрета, совершенно сломавших формы феодальной живописи на последующих этапах, — это содержание изменялось, вызывая и новые формы, уже отходящие от реализма.

Живопись в условиях капитализма в той же мере буржуазное искусство по своим формам (и содержанию), как и кино.

С другой стороны, кино, возникнув в условиях капитализма, тем не менее не является само по себе «капиталистической формой». Оно явилось закономерным результатом об'ективного хода развития производительных сил техники и познания в условиях капитализма. Но само по себе как форма (понимая здесь форму в широком смысле — кино в целом как форма художественного познания) оно не имеет никакого раз навсегда заданного классового содержания, как не имеют его ни фотография, ни радио, ни другие виды воздействия. Перейдем теперь к вопросу о специфике кино в работе Б. Балаша.

В чем видит Бела Балаш специфичность киноискусства? Он видит ее в трех моментах: крупный план, ракурс(Einstellung—установка аппарата и глаза) и монтаж.

«В силу каких причин фильм становится особой выразительной формой?.. Что... киноаппарат не воспроизводит, а создает самостоятельно? Благодаря чему кино приобретает свой особый язык?

Благодаря крупному плану. Благодаря ракурсу. Благодаря монтажу» (с. 20).

В то же время эти моменты принадлежат (по Балашу) к суб'ективной стороне произведения (ср. с. 40, 48). «Суб'ективное переживание, идеология художника, творческий замысел осуществляются в кино не путем изменения формы мотива, а ракурсом с'емки и монтажем» (с. 128). «Зрительный кинематограф стал таковым благодаря крупному плану, ракурсу и монтажу. В этом выявлялись суб'ективное толкование и созидательная воля творца фильма» (с. 142).

Из этих формулировок вытекает прежде всего, что все остальные моменты кинофильма (и кинообраза — сюжет, игра актера, характер взятой натуры и т. д.) не несут в себе специфичности. Отсюда далее естественен вывод о том, что стиль в кино определяется лишь суб'ективными моментами.

И действительно, Бела Балаш, переходя к вопросам сюжета (фабулы), замечает, что тенденции сюжета «не связаны только с кинематографом, а относятся также к другим искусствам — литературе и театру» (с. 164).

С этим мы ни в коем случае не можем согласиться.

Любое искусство специфично не только своей формой, специфичность воплощения им определенного явления сказывается и в сюжете и в характере натуры, и т. д.

Один и тот же сюжет, воплощенный в разных искусствах, будет отличаться не только формой своего воплощения: нет, он испытает изменения и как сюжет, в связи с особенностями данного искусства как особого способа образного познания. Форма в искусстве не есть нечто прилагаемое к безразличному содержанию, которое с таким же успехом могло быть выражено и другим способом, но закон, имеющийся в самом содержании, если оно есть истинно художественное содержание.

Основание всех видов идеологической деятельности, безусловно, едино — это сознание общественного человека, взято как целое.

Или, как говорит Гегель: «содержание, наполняющее наше сознание... остается одним и тем же, будет ли оно чувствуемо, созерцаемо, представляемо или желаемо». Но, «когда содержание делается предметом сознания» (в одной из этих форм. — *А. М.*) — определенности этих форм проникают также и в содержание» (Гегель. Соч., т. I, с. 19).

Если применить это к искусству, то надо сказать, что то или иное искусство не просто выражает наличное сознание, но перерабатывает его содержание.

Соответственно самой природе искусства: понятие переходит в «единичную», «в себе конкретную» идею, реализуется в теме, сюжете и т. д., причем сюжет и другие категории видоизменяются сообразно природе данного искусства, т. е. приобретают свою специфику. Кинематографический сюжет отнюдь не тождественен литературному или изобретательному сюжету. Именно об этом говорит ряд примеров нашей кинематографической практики. Известно, что в тех случаях, когда сюжет литературного произведения и его действие механически переносились в кинофильм («Разгром», «Цемент» и др.) получались произведения, стоящие неизмеримо ниже своих литературных прототипов, в тех же случаях, когда

давалась переработка в соотвествии с законами кино, создавалось новое произведение искусства, не просто иллюстрирующее литературный оригинал, но дающее ощущение нового кинематографического сюжета, нового раскрытия одной, как будто, темы («Мать», «Чапаев»).

Следовательно киносюжет имеет свою специфику. В этом отношении нет никакой разницы между сюжетом и, например, ракурсом.

Так же как и сюжет, ракурс имеет место и в других искусствах, ибо каждое искусство берет об'екты воплощения с определенной точки зрения, показывает их в определенном положении. Следовательно, специфичен для кино не ракурс вообще, а кинематографический ракурс. Но не менее специфичен и кинематографический сюжет. По мнению Б. Балаша, специфика киноискусства начинается с ракурса, монтажа и крупного плана. Это неверно.

Специфика фильма начинается с перевода темы в рамки кинематографического сюжета, с отбора натуры, актеров и т. д.

Другими словами, специфика кино начинается с первой мысли о будущем фильме, с первых шагов творческой работы над нею, ибо уже здесь намечаются контуры будущих кинообразов, киноколлизий и т. д. Балаш думает иначе. «Ведь можно было бы сказать, — заявляет он, — что подлинное искусство кино возникает в ателье или на натуре, во всяком случае до того, как аппарат воспроизведет фильм на экране, и даже хронологически предшествует фильму... Но по существу это не так» (с. 20).

По существу, ответим мы Балашу, это именно так. Специфические элементы киноискусства содержатся уже в сценарной заявке, если она отвечает требованиям кино. Вот почему ограничивать специфику кино тремя выдвинутыми им категориями — значит впадать в односторонность, делать уступку формализму.

Перейдем теперь ко второй стороне данного вопроса. Мы уже отмечали, что Балаш рассматривает ракурс, монтаж и крупный план, т. е. формальные категории как суб'ективную сторону кино.

Вне этих категорий есть материал, требующий обработки (если угодно «сырой» материал), прилагая к нему эти категории, художник делает его искусством. Он как бы организует неорганизованное, и «организующие» средства и есть в то же время специфические моменты данного искусства.

Здесь мы подходим по существу к философской основе всей работы Балаша. Эта философская основа заключается прежде всего в том, что он рассматривает искусство не как отражение реального мира, обработанное творческим сознанием художника, а как о р г а н и з а ц и ю реально неорганизованного с помощью категорий художественной формы. Другими словами, он стоит в данном вопросе не на позициях марксизма, а на позициях формально-социологической школы и суб'ективной «организационной теории».

Так как это положение очень важно для уяснения всей книги Балаша в целом, остановимся на нем несколько подробнее.

«Формальные» категории в искусстве являются с точки зрения марксистской эстетики средством образного закрепления и выражения реально познанного художником (его эпохой, его классом). И как сознание художника отражает реальную действительность в форме идей и представлений суб'екта, так и категории, с помощью которых он выражает в искусстве это сознание, также отражают в той или иной степени законы об'ективной действительности.

Так например, один из важнейших композиционных законов египетского искусства—выделение «крупным планом» (который в иной форме был известен изобразительному искусству и не появился, следовательно, в кино, как нечто абсолютно новое) фараона и представителей господствующего класса по сравнению с представителями низших социальных групп отражает об'ективно сложившееся классовое разделение рабовладельческого, иерархического государства.

Можно взять более близкий пример из области кино. Л. Б. Кулешов, исследуя русские довоенные фильмы и сравнивая их с американскими, пришел к выводу о коренном различии принципов их монтажа. В то время как американские фильмы состояли из очень большого количества коротких кусков, снятых с разных мест, русские фильмы состояли из очень небольшого количества длинных кусков, снятых с одного места. Соответственно русские фильмы имели более медленный темп развития, американские более быстрый (см. Кулешов, «Искусство кино», с. 15). Налицо было, следовательно, коренное различие законов построения фильма: в одном действие развивалось быстро, ориентируясь на максимальный охват событий, пространства и времени, в другом — оно нарочито замедлялось, время текло неторопливо, пространство почти не менялось, событийность ограничивалась.

Но эти различия в конечном счете об'-

яснялись характером отражаемой действительности: американский фильм имел дело с миром высокоразвитого капитализма, больших городов с их бешеными темпами, калейдоскопом событий и т. д.

Русский фильм брал в качестве материала в первую очередь жизнь аристократии, показывал салоны, костюмы, нудные психологические драмы и переживания в соответствующем медленном темпе.

Итак, монтаж здесь был не только формально организующим средством, но, как всякая «содержательная» категория, отражал (в переработанной и переведенной на язык искусства форме) законы самой действительности. Какие же можно отсюда сделать выводы?

Вывод может быть только один: «формальные» моменты фильма, являясь «содержательными», имеют такое же об'ективно познавательное значение, как и категория содержания. Единство формы и содержания означает, что форма «содержательна», а содержание всегда выражено в форме; это единство и создает образ. И монтаж, и ракурс, и крупный план есть компоненты образа и как таковые они вместе с образом отображают об'ективную действительность. Вот почему Балаш, не раскрывши в своей книге понятия кинообраза и оторвав «формальные» категории от содержания, обнаружил тем самым недиалектичность своих позиций.

Для него оказался характерным тот дуализм, который составляет основную черту «формально социологической школы». Отделяя сюжет и «идеологию» от формы, он рассматривает их с разных точек зрения: первую — социологически, вторую — в основном с «формально организационной» позиции.

Но вытягивание «формально организующих» суб'ективных категорий на первый план и лишение их об'ективно познавательного значения органически сочетается с неверной позицией и в вопросе образа и символа.

Для нас образ есть переработанное творческим сознанием отражение реальной действительности. Для идеалистов образ и художественное произведение в целом является не отражением об'ективной реальности, а только символом ее, для них через искусство раскрывается не об'ективное, а только суб'ективное (только суб'ективное ощущение действительности, суб'ективированный знак ее). Бела Балаш не один раз обращается к символу.

«Разве не существует, — говорит он, — в кадре никакой об'ективности? Конечно, существует. Но и она только впечатление, которое можно создать намеренно, пользуясь определенными ракурсами. И вещность, которая таким образом выражается в кадре, — это тоже суб'ективная позиция автора... взгляд художника видит смысл. Созданные им кадры благодаря ракурсу получают символическое значение. Они становятся метафорами и сравнениями... Итак, кадр через ракурс получает символическое значение» (с. 40).

Но ведь, если об'ективность изображения это только впечатление, намеренно создаваемое ракурсами, или суб'ективное восприятие зрителя, а не правдивое отражение ральности, то выходит, что мы становимся в отношении искусства на типично махистскую точку зрения. Именно махисты (у нас богдановцы, пролеткультовцы, левые формалисты) утверждали, что образ — это не отражение реальности, а результат суб'ективно организующих моментов, именно они отрицали об'ективное значение искусства как образного познания.

Мы знаем, что эта вредная теория оказала известное влияние на советскую кинематографию прошлых лет. Нередко мы видели в наших фильмах замену реалистического, полнокровного образа надуманной символикой, которые, имея определенное значение, тем не менее не могли раскрыть действительности во всем ее богатстве и конкретности.

И как раз интересно то, что Б. Балаш берет такого рода примеры как наиболее положительные. Дрожащая люстра в «Октябре» как символ падения самодержавия, ордена как символ царской военщины в «Конце Санкт-Петербурга», символическая концовка «Потомка Чингис-хана», символика «Старого и Нового», «Арсенала», «Обломка империи» — все это, как мы знаем, отнюдь не определяло названных фильмов. Лучшими в них были реалистические сцены (расстрелы, смерть партизана в «Потомке Чингис-хана», сцены войны, штрейкбрехерства и пробуждения к революционной борьбе крестьянского парня в «Конце Санкт-Петербурга», борьба за арсенал в «Арсенале», сцены буржуазной демократии и восставшего пролетариата и др.), но не символика, которая обычно являлась признаком неумения решить ту или иную коллизию до конца реалистично. Между тем именно эту символику выдвигает Балаш (с. 40—41 и др.).

В связи с этим необходимо указать еще одно характерное место в работе Балаша. Он говорит, что стиль кадра определяется не стилем мотива и что любой переживаемый стиль прошлого современен, потому что каждое поколение переживает его по-своему (с. 45).

Такого рода положения, выдвигавшиеся у нас. И. Иоффе («Культура и стиль») давно уже подверглись справедливо резкой критике.

Получается, если исходить из них, что мерилом истории и современности является не то об'ективное время, в которое возник стиль, а время переживания (восприятие) его.

Иоффе договаривался даже до того, что Пушкин — пролетарский поэт, если его читают пролетарии.

До такого вздора доводила его суб'ективно идеалистическая точка зрения, отрицающая об'ективное понятие времени и считающая, что время существует только в восприятии: следовательно, всегда имеется столько эпох и «времен», сколько есть восприятий.

Как видим, к этому же пришел и Балаш.

Также от суб'ективизма идет и положение, утверждающее, что «киноаппарат... своими ракурсами создает стиль в кино» (с. 46). Стиль создается не ракурсом (ракурс сам создается стилем), а есть категория художественной идеологии эпохи (класса), обусловленная в конечном счете об'ективными условиями. Стиль воплощается и в жанре, и в сюжете, и в композиции, и в других компонентах произведения.

Говорить, что ракурс создает стиль — значит ставить отношения этих категорий на голову. Ракурс есть одно из средств реализации стиля, но не причина его.

Таким образом мы видим, что критические замечания Балаша против формализма, иероглифичности и т. п. не устраняют того, что в его позициях тенденции суб'ективизма оказываются отнюдь не до конца изжитыми. А это в свою очередь об'ясняет нам ряд мест книги Балаша, где он прямо защищает формалистические тенденции в кино.

Нередко он на практике стремится доказать, что форма определяет содержание, что она является ведущим элементом.

Так, по его мнению, крупный план ведет к росту интенсивности, а это в свою очередь ведет к упрощению фабулы (с. 33). Далее оказывается, что кино может вообще существовать без фабулы, без героев. «Примером может служить «Октябрь» Эйзенштейна, фильм без героев. Клокочущая возбужденная толпа, эта дрожь тяжкого ожидания в царском дворце, показанная в сотнях деталей, напряженнее, нежели интереснейшие приключения одного «героя» (стр. 34). Здесь мы сталкиваемся у Балаша с той «детской болезнью левизны», которою несколько лет назад болели некоторые наши режиссеры, отрицавшие фабулу, сюжет, героя, актера и художественный образ как таковой, выдвинувшие лозунг «интеллектуального», безгеройного кино. И действительно, несколько спустя Б. Балаш заявляет... «интеллектуальный монтаж представляет собой высшую духовную сферу, достигнутую немым кино. Группа молодых советских режиссеров сознательно создала из него особое направление, которое должно отказаться от всего игрового и поэтического и сообщать только познания и мысли» (с. 53).

И дальше еще несколько формулировок:

«Ритм, возникающий в кадрах, не должен являться выражением изображаемого события. Он имеет только ритмическую ценность (с. 57), т. е. ритм имеет лишь чисто формально выразительное значение. Больше того, этот «чистый ритм» сам по себе создает образ, т. е. содержание возникает из формы (с. 58). Ограничимся пока этими примерами. Они ясно показывают, что в ряде вопросов Б. Балаш прямо встает на позиции формализма.

Он, вероятно, возразит нам на это тем, что именно в книге «Дух фильмы» он критикует формализм и в том числе «абстрактное» и «интеллектуальное» кино. Но как он критикует? Он приводит слова Эйзенштейна, произнесенные им в докладе от 17/II 1930 г. в Париже (Сорбонна): «Мы достигли завершения величайшей задачи нашего искусства — снимать в кадрах абстрактные идеи, конкретизируя их тем или иным путем. Мы не прибегаем ни к анекдоту, ни к фабуле. Непосредственно в кадре или в комбинации кадров мы ищем средство возбуждать эмоциональные реакции, рассчитанные заранее. Это движение эмоций будит мысли. От кадра к ощущению, от ощущения к тезису. Таков путь».

Бела Балаш резонно замечает: «с этим методом, несомненно, рискуешь скатиться к символизму». Но сейчас же вслед за этим продолжает: «Но следует подумать о том, что кино — это единственное конкретное и вместе с тем динамичное искусство, могу-

щее раскрыть и показать ход мыслей... Я полагаю, что задача интеллектуального возбудителя может быть выполнена кинематографом. Помимо всего, это было бы исторической миссией искусства нашего времени: мы страдаем от ужасного дуализма, существующего между мыслью, чисто философским умозрением и между чувством, эмоцией».

Точно так же Балаш не дает и последовательной критики абсолютного (бессюжетно формалистического) кино: напротив, он допускает его и в немом и в звуковом фильме (с. 151).

Особенно ярко сказываются эти формалистические тенденции в его рассуждениях о будущем театра в связи с развитием звукового кино.

«Показательно то, — говорит Балаш, — что с развитием кино опять оживилась жизнь театра.

Уничтожилась статика неподвижного, неизменного пространства сцены. Перемены, превращения на открытой сцене, подвижная сцена, движущиеся декорации... Нет, не за кинематографом хочет угнаться театр при помощи таких быстрых перемен. Напротив, этим он окончательно отходит от кино и возвращается опять к своему искусству: ибо тем, что сцена раскрывает свой механизм и заставляет его функционировать при открытом занавесе, она радикально отказывается от всякого натурализма, от всякого намерения преподнести иллюзию действительности (выделено мной. — *А. М.*). Так как в этом театр не мог больше конкурировать с кинематографом, то он вообще отказался от того, чтобы быть верным изображением природы... теперь играют не только на сцене, а сцена сама играет как механизм, как игровой инструмент, имеющий свои собственные ритмические и символические выразительные возможности» (с. 71—72).

Итак, театр может отказаться от отображения действительности и создавать чистую ритмику и символику сценического действия, в котором механизм сцены, т. е. конструкции, могут играть большую роль, чем актер. В данном случае Бела Балаш вслед за уступкой интеллектуальному кино делает уступку и конструктивистской тенденции отрицания театра как искусства, отрицания образа в пользу «чистого ритма» и игры конструкций на сцене. Таким образом элементы формализма дают себя сильно чувствовать в книге Балаша и мешают ему более глубоко и правильно поставить вопросы теории кино.

Некоторые места книги просто поражают своей наивностью и методологической непродуманностью. Стремясь открыть всеобщие законы на все времена, Балаш заявляет, например, что «большие режиссеры не появляются в эпохи больших писателей» (с. 77). Этот «закон» выведен им из совершенно ложной, суб'ективной предпосылки о том, что «несовершенство литературы» придает крупное значение режиссеру и, наоборот, расцвет литературы дает гегемонию на театре драматургу и отодвигает режиссера (с. 78).

Примеры Станиславского и Чехова, Мейерхольда и Маяковского, не говоря уже о других, сразу опровергают этот закон Б. Балаша. Чрезвычайно спорны также положения о роли сценария в кино (с. 83) и о взаимоотношениях кино и литературы (с. 86).

Пессимистическое отношение Балаша к об'емному кино (с. 130—131), как нам кажется, имеет не больше исторического предвидения, нежели его отрицательное отношение когда-то к цветному кино. В главе о социалистическом реализме следует отметить ту же тенденцию узаконить в социалистическом реализме символику (с. 190) и недостаточно ясное понимание сущности социалистической романтики.

Не будем останавливаться на других сторонах книги Б. Балаша. Подведем только общий итог. В предисловии автор указывает, что в «Духе фильмы» он пытается рассматривать «все явления кино с позиций марксизма» (с. 10).

Бесспорно, что этой книгой Б. Балаш сделал большой шаг вперед по сравнению с «Видимым человеком» и в некоторых отношениях и с немецким изданием «Духа фильмы».

В ряде мест он дает совершенно правильную критику формализма. Так мы вполне согласны с Б. Балашем в том, что в «Октябре» Эйзенштейн стоял перед опасностью «иероглифической фильмы» (символизма), согласны и с утверждением Балаша, что «кадры не должны означать мысли, они должны их отражать» (с. 54). Мы бы только добавили здесь, что, выражая правдивые идеи, кадры должны тем самым глубоко и правдиво отражать действительность (а не просто мысли, как говорит Б. Балаш). Но во всяком случае в основном позиция Балаша здесь правильна (с. 190). Однако мы видели, что в других местах он как раз хвалит фильм «Октябрь»

и др., за то, что здесь отвергает и допускает вполне оперирование языком символов (иероглифов) в кино и на театре. Данное противоречие весьма характерно для всей книги Балаша. Осваивая марксистско-ленинское учение, он постепенно освобождается от ряда своих заблуждений (все помнят сугубую метафизичность книги «Видимый человек»), но на том этапе развития, когда создавалась книга «Der Geist des Films» (перевод которой в основном представляет русское издание), т. е. в 1930 году он, судя по всему, стоял еще в основных вопросах на позициях «формально-социологического» метода и отсюда вытекает проводимый им метод анализа — формы как основного начала в искусстве, выведение идеологии из формы, переоценка суб'ективного момента, и некритическое (или недостаточно критическое) отношение к «интеллектуальному» и «абсолютному» кино. Вполне даже естественно, что в тот период для Балаша вершиной являлись те советские фильмы, в которых сильно сказались влияния формализма. Но последние годы коренным образом изменили положение на путях осуществления лозунга о создании стиля социалистического реализма — советская кинематография в основном преодолела уже эти болезни формализма.

Теория кино также должна подняться на уровень нового этапа практики и изжить тенденции формализма, сильно дававшие себя чувствовать на предыдущих этапах.

Бела Балаш, бесспорно, является одним из наиболее интересных теоретиков и критиков кино. Насыщенные большим материалом, изобилующие острыми характеристиками фильмов, пытливо ищущие познания сущности и приемов кино, — его работы при всех их ошибках явились значительным и положительным вкладом в дело создания науки о киноискусстве.

Будем надеяться, что в дальнейшем этот вклад с точки зрения марксистской эстетики и истории кино окажется еще более значительным и бесспорным.

Кадр из цветного звукового художественного фильма «Соловей Соловушка». Фильм снимает режиссер Н. Экк на кинофабрике Межрабпомфильма.

Наши творческие разногласия [1]

С. ЮТКЕВИЧ

Что же еще мешает овладению теми высотами, которые неизбежно должны ставить перед собой советские кинематографисты?

Мешает еще одна теория, которая не опубликована, но имеет хождение в коридорах кинофабрик. Это — теория об алгебре и арифметике кинематографии. Я часто слышал в отношении целого ряда хороших картин, имевших успех у массового зрителя — картин общепризнанных, такие разговоры: «Это — картина, разрешающая целый ряд задач кинематографии арифметическим способом». Я слышал недавно такой разговор по поводу «Чапаева». Оказывается, по этой «теории» есть где-то вообще законы незыблемые, алгебраические, по которым строится настоящее произведение искусства. Эти настоящие произведения никогда не бывают, конечно, оценены массой, недоросшей до них. А вот есть упрощенцы-арифметики, имеющие успех у зрителя благодаря своему упрощенству.

Что говорить, задача борьбы за кинематографическую культуру является основной задачей. Но вот это деление обязательно на «алгебраистов», людей монополизирующих «подлинную» кинематографию, и «арифметиков» — оно мне кажется неправильным. Оно порождает двуличное отношение к целому ряду произведений искусства.

Мне кажутся неверными и те споры, которые были вокруг «Встречного», и основная установка Шкловского, который утверждал, что на знаменитом «Гамбургском счете» картина будет сведена на-нет. Я пробовал возражать, не защищая картины. Мне ценна не столько картина, сколько тенденции, заключенные в ней. Я говорил, что «Гамбургский счет» давно переместился, что он совсем не там и не тот, о котором говорит книжка Шкловского.

Мне казалось, что проблему сейчас нужно ставить не с точки зрения «Гамбургского счета», а с той точки зрения, о которой говорил Эйзенштейн. Он говорил о проблеме попадания, о боевой проблеме искусства, и с этой точки зрения — «перелета или недолета», с точки зрения снайперов, нужно говорить о наших фильмах. И вот о проблеме попадания и хочется говорить, ибо, если взять на учет нашу дальнобойность, то мы увидим, что большинство картин — это недолет или перелет, что мы насчитываем слишком мало попаданий.

Вот почему здесь возникает вопрос о том, что целый ряд чисто кинематографических «алгебраических» законов, которые были обязательными на первом этапе, стал мешать попаданию фильма в цель.

Хорошо об этом говорил Довженко, когда упомянул об элементах «барокко», заключающихся во многих наших картинах, и даже в «Юности Максима». Если посмотреть на большинство картин, которыми мы гордимся, то мы увидим, что элементы барокко, завитушечности, орнаментальности мешают нам.

Проблема увеличения скорости самолета упирается в проблему обтекаемости. В этой области работает научная мысль — над наибольшей обтекаемостью формы самолета.

Кадр из фильма с участием Чарли Чаплина «Огни большого города»

[1] Окончание. Начало см. № 8.

Высчитано, что одна уборка шасси даст увеличение скорости самолета, если я не ошибаюсь, на 30 километров.

Я думаю, что и та проблема, которая стоит перед нами, проблема полуторачасового показа, в которые мы должны пропустить наш фильм, сделав его наиболее доходчивым, это и есть также своеобразная проблема обтекаемости. Обтекаемость не есть упрощение, это новый принцип конструкции, наиболее сложный, так как он должен быть наиболее простым. Эта проблема обтекаемости формы спорит с теми элементами формы барокко, которые существовали и существуют до сих пор во многих наших картинах.

Арт. Лилиан Гиш в фильме режиссера Гриффитса «Сломанная лилия»

Отсюда один шаг до проблемы человека на экране, человечности нашего искусства.

Жорж-Занд — замечательнейшая женщина, с которой я сегодня сотрудничаю, сказала по этому поводу следующее: «Высшее проявление безучастности противочеловечно, а роман должен быть прежде всего человечен. Если он не человечен, то никто не будет ему признателен за то, что он хорошо написан, что у него хорошая композиция и что в нем много удачных наблюдений. Ему недостает существенного качества — интереса».

Да, нам также часто нехватает «существенного качества», о котором пишет Жорж-Занд. Вот почему мне и кажется, что человек, характер человеческий — это одно из проявлений наиболее обтекаемой формы, одно из наиболее метких орудий в нашем арсенале. Я помню, когда мы спорили с Эйзенштейном о Чаплине, он мне сказал: с вашими установками на человека даю вам год жизни.

(Эйзенштейн: Нет, я дал больше.)

Ну, может быть, два, но тогда же я возразил Эйзенштейну и сказал, что нам мало этих двух лет жизни, что не только через два года «это» кончится, а через два года только начнется. Эта линия только начинается, мы находимся только на подступах к ней.

Но я ее нисколько не противопоставляю каким угодно другим способам разработки по существу одной и той же проблемы. Кто может сказать, что «Броненосец Потемкин» — не человечная картина? Для меня ведущим началом в «Потемкине», основным образом до сих пор остается весь комплекс людей на броненосце, на лестнице.

Они сделаны другим методом, другим способом мышления. Ну, что ж, очень хорошо. Найдется еще очень много способов монтажно или немонтажно строить человеческие образы и характеры. Мы знаем в литературе различные виды художественного воздействия. Я не призываю только к романной форме, а памфлет, а поэзия — разве не они дают человеческие образы во всей их сложности, противоречивости и глубине?

Здесь идет спор только о том, что нужно эту проблему поставить и именно на ней акцентировать в интересах той армии кинематографистов, о которой я говорил.

Хочется рапортовать стране не одной, не двумя, не пятью или десятью, а сотней хороших картин, хочется, чтобы победы наши выглядели не удачами случайного порядка, а как некое организованное наступление.

В этом отношении буржуазия эту возможность человеческого воздействия через кинематограф использует гораздо серьезнее нас. Почему мы должны отдавать это оружие в руки буржуазии? Американская кинематография только потому получила свое широкое распространение, что она эту проблему ставила во главу угла, особенно в эпоху своего под'ема и расцвета. Поэтому здесь дело не в противопоставлении теорий, не в том, сколько лет жизни каждый из нас будет отпускать какой-либо из них, а дело в серьезной постановке проблемы о человеке.

Сергей Михайлович Эйзенштейн справедливо упрекал целую группу кинематографистов, и меня в том числе, что мы, пред'являя правильные требования к драматургии, к актерской игре, мы сами стопроцентно не «дотягиваем» своих требований и принципов в нашей практике. Упрек верен, но не нужно забывать, что у нас открылись вместе с новыми задачами совершенно неисследованные участки. Драматургия, например, не создается в течение двух-трех лет. Привлечение писателей дало много хорошего, но еще не сдвинуло по-настоящему проблему кинематографической драматургии.

Второе — мы оказались невооруженными в области актерской игры, которая должна нести это человеческое в кинематограф. Мы растеряли культуру актерской игры. Мы настолько мало этим занимались, что наши отдельные, партизанские попытки, конечно, никак не могли дотянуть до стопроцентного, даже до пятидесятипроцентного уровня новое качество наших работ. Не успевали мы заговорить об актере, как на нас обрушивалась немедленно лавина упреков. Нас упрекали прежде всего в «театральности».

В. Пудовкин в своей книге об актере, изданной уже в 1935 году, говорит, что «Парижанка» не кинематограф, потому что зрительные возможности «Парижанки» чрезвычайно сужены. Действие происходит в павильонах и в фильме есть только один кусок натуры — финальная встреча на дороге. Поэтому, дескать, фильм мало кинематографичен. Такая постановка вопроса о «кинематографичности», о том, что только кинематографу дана возможность расширять пространство, устарела и неверна.

Засл. арт. Е. Кузьмина в роли Маньки в фильме режиссера Б. Барнета «Окраина». Оператор М. Кириллов, производство Межрабпомфильм

Большинство наших фильмов развертывается на громадных пространствах, но от этого они не делаются более кинематографичными и остаются не попадающими в цель произведениями, потому что идут механически вширь, а не вглубь. И если можно пойти кинематографическим способом вглубь, это и будет кинематограф. Довженко правильно сказал, что когда вылетает Чапаев на коне, даже Эйзенштейн забывает, каким планом это снято.

Я не могу согласиться с тем, что «Сломанная лилия» Гриффитса, что «Золотая лихорадка» и «Огни большого города» Чаплина, в которых не притянуты огромные пространства, что это не кинематограф. Здесь разные способы воздействия, и они по-разному закономерны. (П у д о в к и н: Что же ты меня ругаешь. Я же такое место отводил Чаплину, какое и ты Эйзенштейну.)

Очень хорошо. Значит, тогда у нас с тобой не будет разногласий.

Мне хочется в связи с этим говорить о том, что сегодня акцент надо делать на реабилитации возможностей игры в кинематографе. До сих пор у нас была такая

Арт. Я. Жеймо в роли Анук. Кадр из фильма режиссеров М. Донского и В. Легошина «Песня о счастьи». Оператор Н. Ушков. Производство Востокфильм

точка зрения. Я считаю, что в проблеме наследства мы заняли неправильную позицию. Почему мы должны обращаться только к Шекспиру и к другим славным именам?

Но почему мы не возьмем и критически не исследуем проблемы того наследства, которое оставила буржуазная американская кинематография периода своего под'ема?

(С места: Правильно!)

Почему эта проблема по-настоящему, деловым образом не изучена советскими кинематографистами? Почему мы разучились обращаться к хорошим старым немым образам? Разве нельзя там почерпнуть целый ряд ценных вещей? Я считаю, что можно и должно это сделать. Без знания этой культры мы не двинемся дальше в кинематографии. Изучение школы Мак Сэннета, изучение космических приемов, изучение игры лучших американских актеров периода реалистического расцвета, даст нам очень многое.

Однако вместо изучения в наших фильмах кинематографической культуры, мы некритически повторяем зады плохих американских картин.

Не боясь упреков в том, что я призываю к освоению этого наследства, я буду акцентировать следующие моменты. Если перед Гриффитсом стояла задача показа тех явлений, которые были ему нужны как буржуазному «агитпропу», то он для этого строил школу актерской игры. Вспомните «Водопад жизни». В смысле «попадания» ряд моментов этой картины стал совершенно классическим. Например, когда перед Гриффитсом стояла сложная проблема психологического порядка — показ того, как девушка становится женщиной, когда ее бросает любовник, вспомните как посадил Гриффитс Лилиан Гиш в провинциальной гостинице, когда она качает своего только что родившегося ребенка. Только в позе, в постановке колен, которые она держала всегда сомкнутыми, а теперь по-матерински бесстыдно их раздвинула, в этой позе молодого материнства, позе одиночества и отчаяния раскрыта та правда, которая была нужна художнику. Здесь художник учел, что тело актера является важной единицей воздействия. Вспомните игру Мэй Марч в «Нетерпимости». Вспомните суд, когда она пантомимически утешает мужа — ведь вся игра там построена на пальцах рук. Вспомните Эрика Штрокгейма, особенно в связи с вопросом показа врага. В картине «Отпрыск благородного рода» образ, созданный Штрокгеймом, мобилизует нашу ненависть, дает образ такого сильного врага, которого мы в советской кинематографии еще не дали. А разве он строится только на типажной выразительности штрокгеймовского лица? Он строится на игре и на такой детали как «кавалерийская» походка и, если помните, на игре это походкой. А Эрнст Торренс, Бартельмес, Лонг, Бири, плеяда комических актеров и актрис? Пусть их замечательные тени присутствуют на нашей творческой конференции, для того чтобы мы вспомнили, каким огромным запасом выразительности обладает человек.

Я был поражен в «Золотой лихорадке» Чаплина сценой голода. На фоне деревянных стен стояли стол и два стула, причем они нахально обращены были в сторону зрителя по-театральному. Вся сцена построена на исключительно обнаженной, гротескной игре двух актеров в течение целой части. Когда Чаплин на глазах противника превращается в курицу, то он даже не наплывом оказывается облаченным в грубо бутафорское чучело курицы, убегающей чаплинской походкой. И это так смешно, что этому веришь, несмотря на чучело, что воспринимаешь как сильно воздействующую кинематографическую условность.

В связи с этим можно бросить упрек Медведкину, который сделал хорошую картину — «Стяжатели», но который запутался в казалось совершенно ясных вещах. У него была возможность выучиться у американцев дожимать гротескную линию. Но, с одной стороны, ему не дает спать Довженко с его построением статически живописных кадров, с другой — он впал в примитивный натурализм. Он недооценил роли комедийного актера. Комедийный актер должен нести главную нагрузку в комическом фильме. Комедийный фильм требует не столь тщательной работы с художником Уткиным, но замечательно изобретательной лабораторной работы с комическим актером, ибо его поведение, его жесты были бы более значимы и доходчивы, чем те статично-живописные кадры, которые он строил.

Здесь разбиралось драматургическое построение картины «Чапаев». Если разбирать его внимательно, то можно увидеть чрезвычайно разумное использование очень хороших классических образцов американского фильма. Васильевым удалось на основе американского опыта, нисколько ему не подражая, использовать целый ряд законов сопротивления материала, которые нужно знать. Разве вся сцена с упреком Фурманова Чапаеву и Чапаева ад'ютанту по поводу одежды — это не учеба у сцены с рефреном «садитесь» из «Труса»? Разве во всей картине, в ее финальных частях не видно умного и хорошего использования драматургии Гриффитса? Это совершенно бесспорно.

Мне кажется, что если мы это делаем, то не следует стыдиться об этом говорить. Нужно не стыдиться, а изучать.

Я приведу интереснейшее замечание Эрмлера о его работе по картине «Крестьяне». Картина еще не закончена, я видел ее в черновом, монтажном варианте, но уже и сейчас можно сказать, что она очень значительна потому, что там основной фигурой взят большевик. Этот образ сделан ведущим, он удался и даже в одном этом огромная политическая сила и значение «Крестьян».

Но тот же Эрмлер в нашей личной беседе сказал чрезвычайно интересную вещь: «Ты знаешь, я чувствую, что у меня есть какая-то ошибка в образе начальника политотдела Николая Мироновича. Только тогда, когда я снял картину, я понял, в чем дело. Надо было его сделать более веселым. Он у меня веселый только в одной сцене с пельменями, а в остальных я его слишком осерьезил. Он иногда лишен тех человеческих черт, главным образом веселости, которые смогли бы мобилизовать эмоциональные симпатии зрителя, чтобы момент покушения на его убийство был бы принят еще более остро».

В нашем творчестве всегда есть доля правильного расчета. Живописец забывает о своей технической выучке, когда он пишет картину, но тем не менее эта выучка существует. Вспомните картину «Большой парад» Кинг-Видора. Как там чрезвычайно умно была построена фигура, которая должна была сделать эту картину агитирующей за империалистическую войну. Один из трех героев — долговязый весельчак, становился постепенно по ходу картины любимцем публики, ибо на каждую ситуацию он реагировал комедийно. Когда драматическое напряжение фильма достигало апогея, когда становилось страшно от военного ада, когда зритель думал «будь проклята эта война!» — в эту самую минуту подстреливался немцами этот самый любимый публикой герой. Автор картины заставлял его стонать между двумя траншеями, звать на помощь, и когда главный герой картины Джон Джильберт бросался в атаку на «бошей» во имя этого комедийного парня, то и зритель вместе с ним эмоционально сочувствовал этой атаке англичан и американцев и загорался вместе с ними ненавистью к врагу. Режиссер и автор умными ходами задолго до этого подвели зрителя к такому сочувствию, сконцентрировав симпатии зрителя к такого типа солдатской фигуре. Это расчет художника, которым не нужно пренебрегать. Эрмлер прав, — если бы он вспомнил это во-время, то он еще больше бы увеличил попадаемость образа Николая Мироновича.

Я считаю чрезвычайно значительным произведением картину, которая лично для меня является одной из наиболее дорогих и любимых, но которую почему-то у нас отводят на второй план, — это «Окраина» Барнета. Для меня она является картиной замечательных возможностей, заложенных как в самом художнике, так и в самой методике ее построения. Она задумана и выполнена совершенно наперекор всем тем тенденциям, которые, казалось бы, существовали как обязательная «алгебра» кинематографии. Мне всегда казалось, что творческое воображение Барнета было поражено фигурой носильщика в «Парижанке», которого, как говорят, играл сам Чаплин.

Барнет увидел, что этот жест, прошедший совсем мимолетно, таит в себе огромные возможности, ибо он создал образ всей станции, образ одиночества женщины, образ американского города. В этом маленьком пассаже было заключено гораздо больше, чем во многих других более сложных «артиллерийских» приемах. Когда в «Окраине» начинается «интеллектуальный» монтаж сапог и пулеметов, смотреть это трудно.

Но вспомните все человеческие «мелочи», которыми насыщен фильм, — историю с шапкой, игру в шашки и т. д. Вспомните толпу при проводах на фронт и старушонку, которая даже «зарезана» монтажно, нарочито не подчеркнута. Вспомните весь типаж этой толпы, который дан на общем плане, но который индивидуализирован и запоминается. А как играет сам Барнет в крошечном эпизоде пьяного парня, который на общем плане попадает ногой в лужу, а потом садится на первом плане на скамейке с Кузьминой? Это поразительное «чаплинское» доверие к актерским возможностям в кинематографе, доверие к актеру, доверие к колоссальной **внимательности и любви зрителя ко всему человеческому** придает громадное значение «Окраине».

Давайте вспомним наших советских актеров, о которых мы говорили сегодня и вчера чрезвычайно мало, о которых нужно говорить очень много и которые на последующей нашей творческой конференции, надеюсь, будут занимать больше места.

Когда я начинал картину «Златые горы», передо мною встала проблема образа. Сценарий тематически совпадал с картиной «Конец Санкт-Петербурга», и меня увлекла полемическая задача разрешить по-новому образ крестьянина. «Конец Санкт-Петербурга» остается вершиной творчества Чувелева. Но посмотрим весь его дальнейший творческий путь. В «Конце Санкт-Петербурга» был очень удачный и умный режиссерский способ типажного использования молодого и способного, но не очень крепкого актера. Все остальные работы Чувелева пошли по этому пути и как актер он мало дал за последние пять-шесть лет. Это были вариации уже ранее созданного образа.

Возникла проблема такого порядка: если американская кинематография умеет делать так, что Бартельмес сегодня играет в «Нападении на Виргинскую почту», а завтра играет китайца в «Сломанной лилии» и играет здорово, то почему же нельзя поставить вопроса о доверии к актеру, который создаст образ игровыми, а не только типажными приемами. На это мы рискнули с Б. А. Пославским, которого надо поставить в ряду первых актеров советской кинематографии. Пославский сидит здесь, все на него могут посмотреть, тип его лица совершенно не похож на крестьянский. Мы поставили чрезвычайно смелую задачу. Пославский не позировал, а почти гротесковыми приемами играл страстную «одержимость» собственностью. Он играл так нахально, так смело, так уверенно, что это казалось очень непривычным, и в сводке «Киногазеты» о нем писали только, что Пославский играет «плохо» в «Златых горах». Это все, что он заслужил на первых порах от советской критики. Это была полемическая работа и это не было никем оценено. Мы остались с Пославским одинокими. Меня всегда пленяло в совместной работе с Пославским, длящейся уже 12 лет, то, что на моих глазах рождался новый актер, — актер с чрезвычайно сильной самостоятельной волей, причем сильный тем, что он на практике подтверждал ту теоретическую истину, которую хорошо высказал Козинцев об операторе. Он сказал: «Оператор Москвин дорог для меня тем, что если я вместе с ним или один ставлю кадр, то потом Москвин придет, посмотрит, мы еще раз посоветуемся, переменим точку, и когда кадр уже окончательно установлен, и я даю сигнал «приготовились!», то Москвин вдруг передвинет на одну восьмую оборота штативной ручки аппарат влево или вправо, вверх или вниз — и это будет как раз то, чего нехватало тогда, когда я ставил. Эта чисто операторская поправка придавала кадру еще большую выразительность, до которой я додуматься не мог».

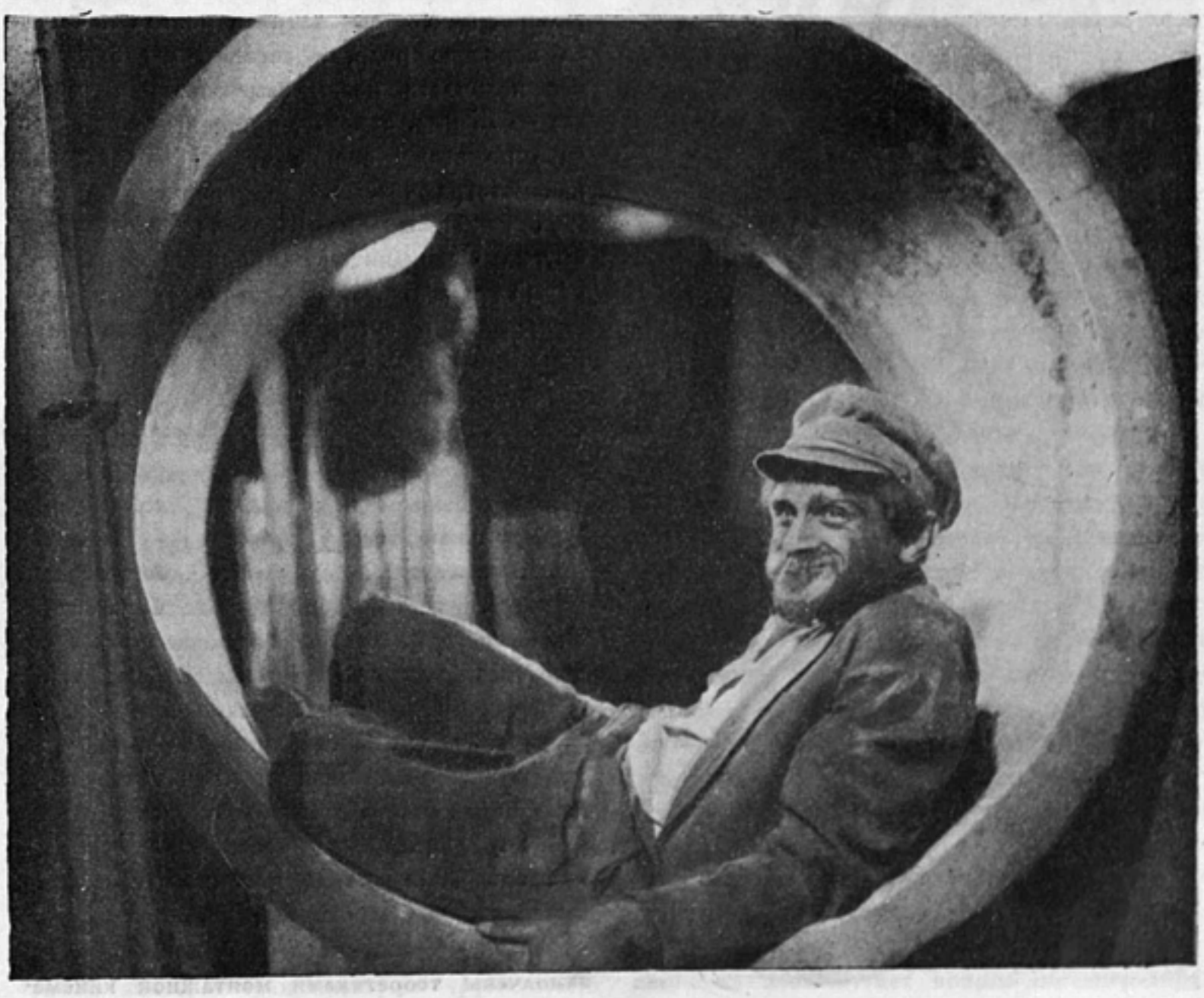
Мне кажется, что в задачу режиссера входит умение довести каждого работника, особенно актера, до такого состояния, когда он не только выполняет все, что он должен выполнять по режиссерскому заданию, а прибавить то свое, чего режиссер не мог бы сделать. И вот Пославский давал предметные уроки актерской игры. Это не значит, что актер должен стать режиссером. Пославский знает хорошо, что, когда он снимал как ассистент некоторые сцены, я подходил к нему в конце, делал небольшие замечания, и сцена приобретала другой характер. В работе режиссера есть своя специфика, в работе актера — своя, но беда в том, что эта специфика актера

не вытащена, она задавлена, а я убежден, что часто кажущийся незначительным актерский жест может дать много для образа. Я помню жест Пославского, когда он стоит в уборной и только одним движением руки, процеживающей воду из-под крана, как зерно, дает образ крестьянина-бедняка.

Чрезвычайно характерно, что мы не обращаем никакого внимания на ряд актерских достижений. Можно спорить, возражать, но нельзя было замалчивать например работу Таскина в «Каторге» Райзмана, которая должна была бы быть поднятой «на щит» как смелый «антитипажный» способ создания образа. Но я не помню ни строчки в нашей прессе об этой стороне талантливейшей работы Ю. Райзмана, режиссера очень остро и своеобразно чувствующего актера.

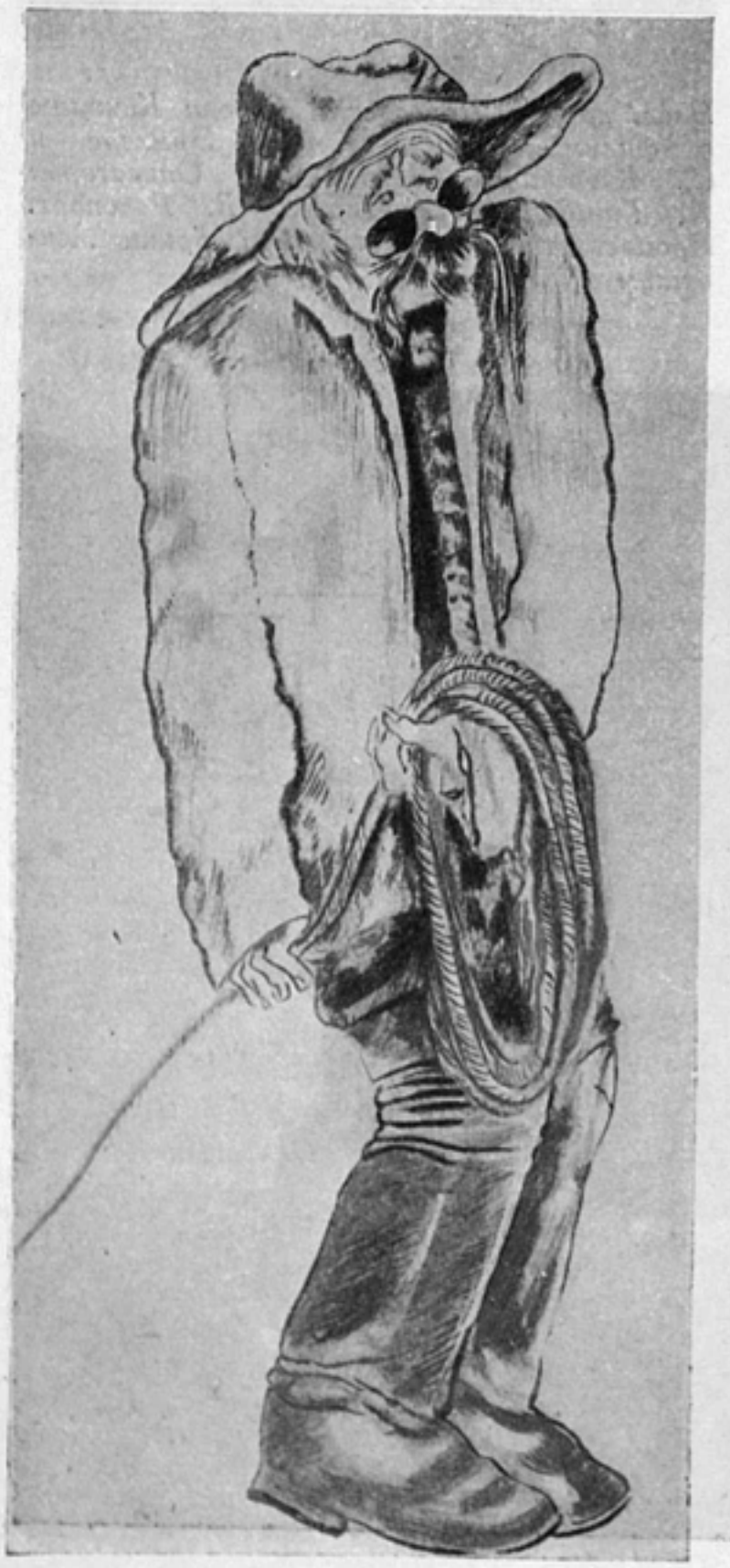
На наших глазах проходит путь С. П. Комарова. Я являлся одно время противником его теоретических и практических выступлений, когда он был связан с системой подготовки кадров в ГИК, и даже его игры в целом ряде картин. Но посмотрите, как интересен, плодотворен и значителен его рост, и сегодня, наряду с именами тех режиссеров, которыми мы гордимся, надо поставить имя таких актеров, как Комаров. В одной из своих лекций я проводил любопытный пример с Комаровым в «Веселой канарейке». Там Комаров играет большевика, находящегося в подполье и вынужденного по условиям конспирации носить фрак. Комаров в этой роли учился работать с фраком, для него это было ново. Он первый раз в этой роли надел фрак, и фрак отомстил за себя. Кульминационным пунктом роли был момент, когда Комаров усталый опускался в кресло и одним легким и почти незаметным движением расстегивал все пуговицы фрачного жилета. Это было виртуозно, но этот жест характеризовал кутилу, а не большевика. Фрак, взятый формально, «с'ел» образ. Роль вышла неудачной и бледной. А если бы

Засл. арт. Б. Пославский в роли Кошкина в фильме режиссеров Ф. Эрмлера и С. Юткевича «Встречный». Операторы: А. Гинцбург, И. Мартов, В. Рапопорт. Производство орденоносной фабрики Ленфильм



режиссер и актер подошли к роли социально осмысленно, то и с точки зрения «формальной» задание для игры было бы во сто раз интереснее. Ведь большевику-рабочему не часто приходится надевать фрак, и вот именно на этой «борьбе с фраком», на преодолении этого неумения надо было построить игру. Насколько это обогатило бы фильм, если бы такая задача была поставлена! Комарову помешала общая концепция «Веселой канарейки», и он неожиданно сыграл «золотосерийный образ».

Эскиз сорежиссера и художника М. Левина по постановке режиссера Л. Арнштама «Подруги». Силыч (засл. арт. Б. Поставский). Фильм снимается на орденоносной кинофабрике Ленфильм в мастерской под руководством засл. деят. иск. С. Юткевича

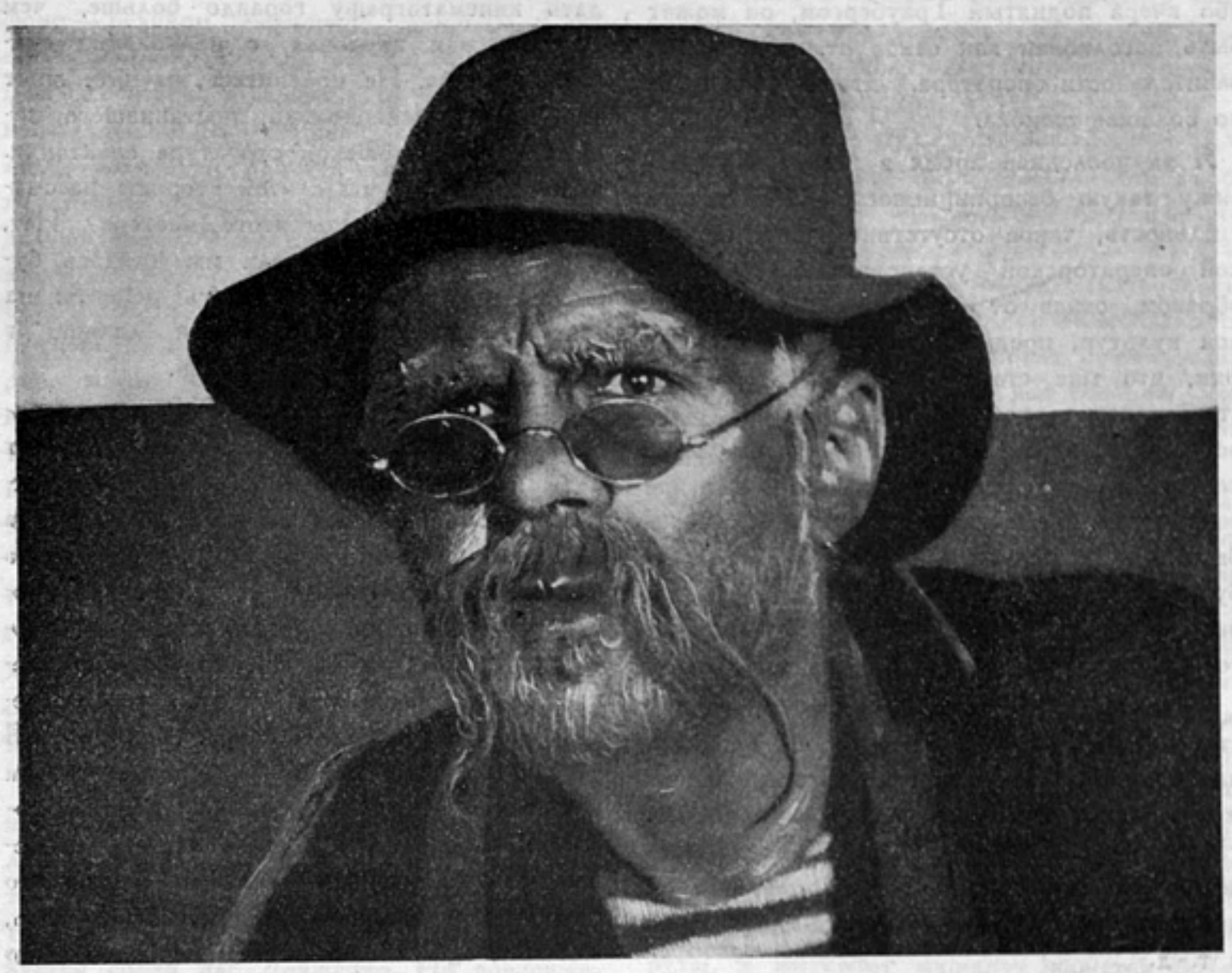


Возьмем еще одну вещь — «По закону». Больше всего я люблю там один момент, когда Комаров и еще кто-то входят в комнату, где лежит убитый... Один снимает шапку, а Комаров подносит руку к голове — он забыл, что он уже снял шапку. Этот автоматический и очень человеческий жест так запоминается потому, что в нем была попытка игровой выразительности, которая была очень скована системой Кулешова. Впоследствии в «Окраине» Комаров сумел пробраться через это и дал цельный и замечательный образ.

Я не смогу перечислить всех, кого бы мне хотелось, — к счастью, у нас много хороших актеров, но мы мало знаем о них, мало следим за ними. О Кузьминой мы говорим, как о рядовой актрисе, а ведь она играет своеобразными методами, противоположными большинству актрис советского кино. Однако мы об этом забываем. А что мы знаем о Чиркове, об актере, сыгравшем хорошо в «Песни о счастьи», в «Юности Максима» очень хорошо и еще лучше в маленькой роли в «Чапаеве». Этот актер дает всегда чрезвычайно яркий и выразительный образ. Актрису Жеймо «открыли» только после «Песни о счастьи». А до этого она снималась 7 — 8 лет. Эта замечательная фексовская актриса попала наконец на хорошую роль, и сегодня мы слышим, что появилась новая замечательная «звезда» — Жеймо, актриса, которая может получить по стажу звание «бабушки советской кинематографии».

А как в фильме Марьяна «Мечтатели» сыграл Свердлин? Мы поднимаем на щит целый ряд мхатовских актеров, мы кланяемся им в ноги, а игру Свердлина не отметили никак. Свердлин играет у Марьяна вразрез всему фильму и это очень трудно, но играет так, что становится победителем.

Мы забываем и актерские коллективы. Я вспоминаю всегда Эрмлера — этого талантливейшего и упрямого большевика, ставящего перед собой прежде всего задачу боевого политического попадания каждой своей картины. Возьмем картину «Дом в сугробах». Картина в свое время недостаточно оцененная. В этой картине Эрмлер и актер Ф. Никитин дали интереснейший образ интеллигента. Актерская часть работы в ней была чрезвычайно сильна, как она была сильна потом в «Обломках империи», как она потом была сильна во «Встречном». Но эти первые попытки были замолчены теоретиками монтажной кинема-



Засл. арт. Б. Пославский в роли Силыча в фильме режиссера Л. Арнштама «Подруги». Фильм снимается на орденоносной кинофабрике Ленфильм в мастерской под руководством засл. деят. иск. С. Юткевича. Операторы В. Рапопорт и А. Шафран

тографии, и итоги работы такого актера, как Ф. Никитин и в «Катьке», и в «Парижском сапожнике», и в «Обломках империи» никак не подведены.

Теперь вам понятно, о чем я говорю. Я говорю о том, что понятие игры должно быть реабилитировано, что, для того чтобы создать систему кинематографической игры, ничего не сделано, что та окрошка средств выразительности, которая существует в наших картинах, далее нетерпима. Это — разнобой непозволительного порядка. Мы некультурны в этом отношении, потому что рядом с актерами, играющими средствами мхатовскими, у нас играет актер приемами мейерхольдовской школы, рядом с мейерхольдовским актером играют «типажно». Мы это склеиваем, комбинируем, монтируем, обманывая и себя и зрителей.

Я утверждаю, что вопрос работы с актером является одним из наиболее трудных для режиссера. Это нужно знать, и этого не нужно бояться. Давайте не побоимся назвать себя учениками! Давайте скинем с себя звание «мэтров» и, засучив рукава, возьмемся за эту работу. Скажите, какое количество режиссеров из ста может сказать о себе откровенно, что он знает, к а к нужно работать с актерами. Никто ни черта не знает, а если знает, то чрезвычайно мало, если и знает, так только то, что делается в театре. А только на основе этого строить кинематографическую игру трудно. Это задача не на год, не на два, а вероятно, на пять, а может быть и более лет. И за нее нужно браться всерьез.

И вот здесь, на тех путях, на которые я вас призываю, при перенесении центра тяжести на внутрикадровое действие, при доверии к возможностям игры, уничтожении доминанты только режиссерской кинематографии, возникают и грандиозные опасности. Если мы о них не будем говорить, то мы, подводя опять итоги через пять лет, окажемся в чрезвычайно печальном положении, ибо этот призыв к «обтекаемости» формы, этот призыв к созданию школы актерской игры, из-за нашего некультурья начинает рассматриваться как призыв к упрощенству, как призыв к скидке в кинематографическом мастерстве. Товарищи, меня пугает вопрос об операторе,

ибо вчера поднятый Траубергом, он может быть истолкован как отказ от средств выразительности оператора. Это — чрезвычайно большая ошибка.

Я за последнее время в наших картинах вижу такую беспринципность, такую бестильность, такое отсутствие ясной и четкой операторской установки и, главным образом, отказ от использования материалов культур, предшествующих кинематографии, что мне становится страшно. Надо ставить этот вопрос принципиально. Поновому. Кто из наших операторов умеет по-настоящему снимать человека, умеет поведение человека снять так, чтобы можно было его не только «разглядеть» (как требуют американцы), но чтобы это поведение человека вообще стало особо выразительным и «видимым»?

Операторы до сих пор ставят задачу статического изображения, т. е. остаются на позициях кинематографа, который утверждал равенство между человеком и вещью. Надо научиться снимать людей! А снимать человека трудно, ибо он движется, ибо он играет, у него, кроме того, есть лицо, тело и т. д.

Ставится по-новому вопрос кадра. Кадр статический и кадр игровой — это две различные задачи построения композиции, света и т. д. Разве эти задачи ставятся операторами?

(Голованя: В операторской среде ставятся.)

Мне неважно, на каких заседаниях, какие вопросы ставятся, — я хочу их видеть в картинах.

(С места: Правильно!)

До сих пор этими вопросами теоретически занимался только режиссер. Это зря, потому что операторам есть что сказать, и статьи Нильсена для меня не менее интересны, чем статьи Пудовкина.

Второй вопрос — о звуке. Я считаю, что здесь прямо катастрофа — расценивайте это «оппортунистически» или как угодно.

Для того чтобы освоить культуру звука, надо здорово учиться, не меньше, чем в вопросе изобразительной выразительности.

(С места: Правильно!).

(С места: Где?)

Где? Здесь не только не «грех» и не «стыд», а за правило должно быть взято изучение тех образцов работы со звуком, которые дают соседние искусства. Мейерхольдовский спектакль «Ревизор» может дать кинематографу гораздо больше, чем американская звуковая, с позволения сказать, картина. Не поленитесь, изучите опыт творчества Мейерхольда, поставившего вопрос о симфонической структуре спектакля. Скажите, разве мы с этой стороны рассматривали деятельность этого мастера? Нет, никогда. И это зря. Если мы и здесь будем зазнаваться и выдавать рецепты на «алгебраичность», мы будем и дальше в таком же печальном положении.

Заканчивая свой доклад, я должен сказать несколько слов относительно наших ведущих мастеров. Мысли, которые я высказывал, бродят в головах у целого ряда кинематографистов, я в этом совершенно уверен, но недальновидные, а иногда и просто враждебно настроенные персонажи пробуют истолковать их как противопоставление массива кинематографистов тем мастерам, которые являются нашей гордостью. Я утверждаю, что мы боремся этим самым з а этих мастеров. И если я Пудовкину говорю: «Всеволод Илларионович, я в «Дезертире» люблю одно место и считаю его потрясающе сильным, и ты, может быть, сам недооцениваешь его достаточно, — это кадр во время выборов делегатов в Советский союз, когда течет слеза у женщины по лицу, когда женщину подталкивает соседка, и тогда та смущенно вытирает слезу, то этим самым я выступаю за Пудовкина, ибо среди комбинации монтажно-статических кадров здесь пробивается огромная зоркость художника, самая человеческая и доходчивая.

(Пудовкин: Этот кадр написала Агаджанова-Шутко.)

Замечательно! Это только подтверждает мою мысль. Мы боремся за Пудовкина, за самостоятельного мастера, создавшего определенный стиль кинематографии, за вожака этого стиля, — мы хотим вернуть Пудовкина к тому изображению людей, на которое только он способен, и этим мы боремся за Пудовкина, а не против него. Это о Пудовкине хорошо написал А. С. Пушкин. (Смех.)

«Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу: не выхваляйте мне Бюфона. Этот человек пишет: «Благороднейшее изо всех приобретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч.». Зачем просто не сказать — лошадь? — Лагарп удивляется сухому рассуждению философа. Но Д'Аламбер был очень умный человек — и, признаюсь, я почти согласен с его мнением.

Замечу мимоходом, что дело шло о Бюфоне — великом живописце природы. Слог его цветущий, полный, всегда будет образцом описательной прозы. Но что сказать о наших писателях, которые, почитая за низость из'яснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами! Эти люди никогда не скажут дружба, не прибавя: «сие святое чувство, коего благородный пламень, и проч.». — Должно бы сказать: рано поутру, — а они пишут: «едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба». Как это все ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее?»

Ведь, действительно, Пудовкин вместо того, чтобы сказать «лошадь» одно время говорил «сие животное» и т. д. Ему казалось, что так он делает «большое искусство». Скажи просто «лошадь» — это труднее, а ты можешь сказать лучше всех нас!

О Довженко. Лично я и, думаю, большинство наших товарищей, по-настоящему любим Довженко. Вряд ли кто-либо из мастеров может похвастаться таким исключительно искренним уважением, которым пользуется среди нас Довженко. Но совершенно бесспорно, что чрезвычайно вредно из Довженко делать памятник, ибо Довженко— своеобразный художник и из подражания ему ничего не выйдет. Довженко сам сегодня сказал, что из всех кинопроцессов ему больше всего нравится сценарий. У него поэтический склад творческой мысли, но он сам же признается, что как реализатор собственных сценарных замыслов он оказывается слабее. Я помню, когда он рассказывал один из эпизодов «Арсенала», я дрожал от восторга, а когда он показывал то же на экране — это было хуже, рассказ был лучше. Когда Довженко говорит, что он не профессионал-кинематографист, это, с одной стороны, хорошо, это не снижает его до какого-то ремесленного уровня, но когда он говорит что ему нехватает ремесленных вещей, то здесь мы должны ему помочь, мы должны бороться за то, чтобы он не канонизировал собственные гениальные находки, чтобы он двигался упрямо вперед. Довженко пытались превратить в икону — появилось бесконечное количество «довженят». Если Довженко, работая с актером, заражает их своим неистовым темпераментом и разрывает на себе рубашку, то когда потом десятки «довженят» пытаются рвать на себе рубашки, на экране получается чорт знает что. Нужно в каждом жанре находить свои законы, как это делает настоящий поэт Довженко, и, утверждая это, мы боремся за любимого мастера, а не против него.

Последнее — о С. М. Эйзенштейне. Он просил, чтобы мы не обсуждали тех проблем, которые он затронул во второй части своего выступления. Эйзенштейн — гениальный мастер и часто ошибающийся теоретик. Поэтому у всех нас есть взволнованность за судьбу Эйзенштейна. Никак не обсуждая того очень интересного, о чем говорил Сергей Михайлович, мне бы хотелось отметить только одно обстоятельство: Эйзенштейн с необычайным пафосом говорил о «вгрызании внутрь формы». Он говорил о целом ряде моментов, которые меня тревожили только потому, что процесс мышления у этого замечательного художника идет как бы только «внутри» искусства, не выходит за пределы ограниченных, иногда, рамок. Меня это тревожит, потому что мне кажется, что путь сейчас для каждого из нас, для того же «вгрызания в форму» лежит не здесь, что «вгрызаться» нужно прежде всего в жизнь, в действительность. Мы идем к единой цели, выбрав разные маршруты, и мне этот маршрут кажется более верным.

Если бы Жорж Занд знала Эйзенштейна, она бы ему, а не Флоберу адресовала те строки, которые помечены 12 января 1876 года:

«Не надо презирать никаких усилий человеческого разума, направленных на поиски правды.

Я говорю это потому, что у тебя есть готовые решения, очень крайние на с л о в а х. По существу, ты читаешь, изучаешь, трудишься больше, чем я, чем множество других. Ты приобрел образование, какого у меня никогда не будет. Ты во сто раз богаче, чем все мы. Ты богач, а жалуешься, словно нищий. Подайте нищему, у которого матрац набит золотом, но который хочет питаться лишь красиво сделанными фразами и отборными словами. Но, глупец, ты поройся в своем сеннике и ешь свое золото. Питайся идеями и чувствами, найденными в своей голове и своем сердце; слова и фразы, форма с которой ты так носишься, появится сама, как результат твоего пищеварения. Ты рассматриваешь ее как цель, а она лишь следствие. Счастливое откровение вырастает лишь из эмоций, а эмоция вырастает из убеждения. Т о, в о ч т о н е л ь з я п ы л к о в е р и т ь, н е в з в о л н у е т». (А п л о д и с м е н т ы.)

Кадр из американского фильма режиссера Джемса Уэла «Человек-невидимка» по роману Дж. Г. Уэллса. Производство «Универсаль». На фото (слева) арт. Клед Рейнс в роли Невидимки, (справа) арт. Глория Стюарт в роли Флоры

Заметки о буржуазном научно-фантастическом фильме

Э. АРНОЛЬДИ

«Человек-невидимка», выпускаемый у нас в прокат, является одним из наиболее интересных образцов жанра научно-фантастического фильма буржуазного кино. Он интересен замечательной техникой, с помощью которой постановщикам удалось достигнуть блестящих трюковых эффектов. Содержание фильма, давно и хорошо известное по одноименному роману Герберта Уэллса, как-будто менее интересно. В сценарий внесены изменения, отчасти характерные вообще для американских инсценировок литературных произведений (включение любовной интриги), отчасти детализирующие тему. В этом, казалось бы, нет ничего особенного.

В действительности это не совсем так. Содержание «Человека-невидимки» и даже некоторые подробности сделанных добавлений довольно любопытны. Их сущность, смысл и установки станут яснее, если мы обратимся к нескольким сходным произведениям буржуазной кинематографии, представляющим определенный этап в развитии так называемого научно-фантастического жанра в зарубежном искусстве. В этом плане довольно показательны постановки режиссера Джемса Уэла до и после «Человека-невидимки», фильма не случайного в его творческом пути, а, наоборот, характеризующего его художественные интересы.

До «Человека-невидимки» Джемс Уэл поставил «Франкенштейна» (1932), примыкающего к жанру научно-фантастического фильма. Некий ученый занят разработкой биологической проблемы. Он работает над созданием искусственного человека. Но это не механический «робот», а существо, получившееся в результате сращивания неповрежденных частей различных трупов и искусственным образом оживленное. Так, из лаборатории ученого выходит монстр,

чудище огромной силы. По недосмотру в его череп попал мозг преступника. Монстр вырывается из лаборатории и бродит по окрестностям, повергая в ужас население кровавыми и жуткими преступлениями. Один из жителей, отец зверски убитого ребенка, поднимает людей на охоту за чудовищем. Его загоняют в мельницу, где он гибнет в пламени.

В «Франкенштейне» необходимо прежде всего обратить внимание на одно чрезвычайно существенное обстоятельство: жанр научно-фантастического фильма совершенно отчетливо переходит в гиньоль. Из научно-фантастического материала делаются выводы не в сторону показа социально-общественных следствий открытия, а для потрясения зрителя мрачными ужасами, которые становятся самоцелью. Научное открытие остается на заднем плане. Все действие сводится не к реализации плодов науки на́ пользу общества, а на его ликвидацию, на борьбу с устрашающим злом, в которое они превратились. По смыслу авторы фильма как бы предостерегают зрителя от грандиозных научных открытий. Наука, мол, вещь такая, что всего можно ожидать. Устрашающие деяния монстра показаны в фильме с большой действенностью.

Это качество «Франкенштейна» не является случайным и единичным. Наоборот, оно характерно для целого ряда подобных произведений, что дает право предполагать о его типичности.

По существу, то же самое можно заметить в следующем научно-фантастическом фильме Джемса Уэла «Человек-невидимка» (1933). У Уэллса Гриффин — ученый фанатик и эгоист, приходящий к идее захвата власти в свои руки путем террора. Об этом он говорит Кемпу уже в финальной части романа. Гриффин декларирует свой террор и совершает два убийства. В стремлении убить Кемпа он гибнет сам. В фильме эта часть значительно расширена. Гриффин осуществляет террор, устраивает крушения поездов, убивает людей, в том числе и Кемпа. Упор на гиньоль очевиден.

Последний фильм Джемса Уэла «Невеста Франкенштейна» (1935) является продолжением «Франкенштейна» и отличается такой же установкой на гиньоль. Режиссер, можно сказать, специализировался на тематике ужаса, и научно-фантастический материал служит для него только средством. До «Человека-невидимки» им был поставлен «Старый мрачный дом» (1932), повествующий о группе путешественников, попавших в старый заброшенный в горах дом, в котором обитают умалишенные. Крайне показательно, что научно-фантастический жанр культивируется режиссером, интересы которого постоянно тяготеют к гиньолю.

К научно-фантастическим фильмам можно отнести и знаменитый американский боевик «Кинг-Конг» (1933), поставленный Купером и Шедзак, режиссерами «Чанга», и его продолжение — «Сын Конга», появившееся годом позже. И здесь так же бесспорна установка на гиньоль. Половина фильма проходит под визг героини, пребывающей в смертельном страхе. Гигантская обезьяна, найденная на неведомом острове киноэкспедицией, сеет ужас и панику, убивает людей, сокрушает поезд метрополитена, ловит аэропланы, как мух.

Несколько в ином плане поставлен германский фильм «Золото» (1934), режиссера Карла Хартль. В нем речь идет об изобретении способов искусственного изготовления золота. Два изобретателя работают над этой проблемой — английский и немецкий. Оба действуют под покровом тайны. Лаборатория англичанина помещается на дне моря, немца — на дне озера. Английские шпионы обнаруживают местопребывание немца и взрывают все его предприятие. Его верный друг мстит за него, добирается до англичанина и уничтожает его грандиозные подводные сооружения. В этом фильме нет ставки на гиньоль. Но в нем наличествует типичное свойство буржуазного научно-фантастического жанра — изобретение не доводится до конечной цели. Правда, речь идет о кардинально серьезной вещи. Искусственное золото для капиталистических финансов чревато большими осложнениями, да и вообще «телец златой» слабое место буржуазии. Даже в научно-фантастическом фильме лучше не ставить точек над i. Тем не менее «Золото» являтся еще одной демонстрацией испуга буржуазных художников перед грандиозными достижениями науки. Необходимо еще отметить его явно шовинистический смысл (борьба и соперничество с Англией), но это лежит уже в иной плоскости.

Надо полагать, что отмеченные здесь особенности зарубежных научно-фантастических фильмов свидетельствуют о боязни научного и технического прогресса. Капиталистическая система давно стала регрессивной. Со вступлением в период загнивания для капитализма наука и техника во многом становятся опасными и нежелательными. Новые открытия и изобретения могут оказаться невыгодными, приводят к расширению

производства продуктов, не имеющих сбыта из-за обнищания масс. На этой экономической базе вырастает своеобразная «идеология» борьбы с техникой, отказа от нее, отказа от новых изобретений и т. п. Возможно, что подобного рода тенденции нашли свое выражение в научно-фантастическом жанре буржуазного кино.

Есть в буржуазной кинематографии еще одна разновидность научно-фантастического фильма. В ней гениальные изобретения, без заботы о научном обосновании, находят себе весьма незамысловатое применение. Обычно открытие попадает в руки преступников, эксплоатирующих его для своих целей. Начинается преследование с мордобоем, головоломными трюками, приключениями на земле и под землей, в воздухе, воде и так далее до благополучного финала. Доминирует низкопробный детектив, разворачивающийся по стародавним шаблонам. У нас это принято называть «гарри-пилевщиной». Для примера обратимся к первоисточнику.

Наш «добрый старый знакомый» Гарри Пиль продолжает подвизаться «в своем репертуаре». Из его последних работ характерен фильм «Невидимый проходит по городу» (1933). Гарри Пиль — шофер таксомотора. Однажды его седоком оказывается господин, преследуемый полицией. Он скрывается таинственным образом, оставив чемодан, в котором Гарри Пиль находит самую обыкновенную шапку-невидимку, которую достаточно напялить на голову для того, чтобы исчезнуть. Наш герой не задается грандиозными планами. Он отправляется на скачки и, пользуясь своей невидимостью, обеспечивает себе выигрыш целого состояния. Много ли человеку надо? На выигранные деньги он приобретает старинный замок, роскошные авто и берет на содержание певицу. Один из приятелей Пиля проведал о его сокровище и похищает шапку-невидимку. Он находит, что Пиль не умеет ее по-настоящему использовать. Сам то он знает, что надо делать. Прямиком он направляется в банк и среди бела дня обчищает его. Вот это «настоящее дело»! Гарри Пиль бросается преследовать похитителя. На авто, мотоцикле и, наконец, вплавь следует он по пятам и настигает на дирижабле, где завязывается финальная драка.

Другой пример, фильм того же Гарри Пиля «Мир без маски». Он тоже построен на научном открытии. Изобретен аппарат, с помощью которого можно не только видеть на расстоянии, но и сквозь стены. Конечно, такое изобретение представляет наибольшую ценность для преступного мира. Дальше все идет по готовым рецептам: борьба за аппарат, гонка, преследование и так далее до благополучного финала.

Из беглого ознакомления с образцами научно-фантастического жанра буржуазной кинематографии мы можем сделать кое-какие выводы. Мы можем судить о немощности зарубежного кино в этой области, несмотря на его замечательную техническую оснащенность. Буржуазное киноискусство не имеет сил для того, чтобы быть глашатаем движения человечества вперед по пути побед над природой, смелой борьбы за замечательные открытия в науке и технике, служащие на благо обществу. Поэтому будущее открывается ему в мрачных тонах.

В советской кинематографии еще слабо развит жанр научно-фантастического фильма. Но мы имеем все возможности для его создания. Перед нами открывается замечательное будущее. Для нас прогресс науки и техники — лучший друг и опора в созидательной работе. Советский научно-фантастический фильм отобразит этот прогресс и явится выразителем смелого полета творческой мысли.

Кадр из нового американского фильма режиссера Джемса Уэла «Невеста Франкенштейна». Производство Универсаль. На фото арт. Карлоф

На краю ночи Голливуда

ПЕТР ДОРН

Американская киноактриса Мей Вест

Вечерами, когда бледное ньюйоркское небо, зажатое в кулаки небоскребов, темнеет и словно поднимается над дупным каменным городом, когда потные, крикливые толпы устремляются в ночные кабаки и притоны, танцевальные залы и публичные дома, кино и бурлески, — над всей этой похотливой судорогой капиталистического города, над чадным облаком пьяных испарений в световых рекламах вспыхивает имя Мей Вест.

Для миллионов средних американцев имя Мей Вест в десятки раз популярнее имен Уотта Уитмэна, Теодора Драйзера или Джона Дос-Пассоса.

Мей Вест в центре внимания «большой» и желтой прессы, и в дни всеобщей забастовки в Сан-Франциско репортеры, захлебывающиеся в восторженных словах, успокаивали внимание стопроцентных американцев описанием шкуры белого медведя, что лежит на полу приемной Мей Вест и «оттеняет темперамент хозяйки».

Мей Вест властвует над умами. Мей Вест отвлекает внимание от голодных смертей, безработицы, разорения фермеров, угрозы фашизма.

Мей Вест об'единяет на «надклассовой основе» пролетариев и буржуа.

Кто же она?

Признанный пророк новой религии? Проповедник реформизма?

Законодательница мод?

Нет, хотя черты всех этих профессий есть в амплуа Мей Вест.

Религия Мей Вест — похоть. «Об'единять» классы она пытается на сексуальной основе, и мода, законодательницей которой является Мей Вест, — это желание быть проституткой.

Мей Вест — одна из американских «королев». Но в то время, как короли угля, железа, прессы, пуговиц, подтяжек или патентованных средств, под ударами кризиса один за другим теряют «престолы», — Мей Вест стала королевой именно в силу кризиса.

Мей Вест — королева проституток, возведенная на этот престол крупнейшей кинематографической фирмой «Парамоунт», достойный собрат по профессии Херста — короля прессы и Хейса — короля кино.

С точки зрения капиталистической кинематографии Мей Вест — первоклассная артистическая «стар» (звезда), тем более, что фильмы с ее участием делают битковые сборы.

Они однообразны, эти фильмы. Мей Вест неизменно играет в них роль проститутки, переживающей десятки «любвей». Сценарии этих фильмов написаны самой Мей Вест, написаны натуралистически, с подлинным знанием «дела». Каждый из этих сценариев построен так, чтобы иметь как можно больше возможностей демонстрировать развинченную походку, колыхающиеся бедра, танцующий бюст, полупропитой голос и весь ассортимент манер, движений и мимики «жрицы любви».

Драматургических свойств от этих сценариев обычно не требуют. Зритель подобных лент утробно ржет от любого поворота весьма подвижной фигуры Мей Вест.

Мей Вест не разговаривает, даже не декламирует (как это делают здесь неко-

торые «звезды» — плохие актрисы). Нет, она томно воркует. Реплики Мей Вест — это достаточно прозрачные и пошлые намеки, повидимому, рассчитанные на внедрение в быт, так как широковещательной рекламой они популяризируются при демонстрации фильмов:

«Я женщина не многословия, но большой активности».

«Если ты динамит, дорогая, — я твои спички».

«Я — хорошая женщина для плохих мужчин».

Или, наконец, реплика, которая могла бы служить профессиональным девизом Мей Вест:

«Любовь — это искусство» (если понимать под любовью ее капиталистический синоним — похоть).

В этих репликах, помеси из сального анекдота и порнографической литературы,— «закон и пророки и смысл философии всей».

С участием Мей Вест фирмой «Парамоунт» было поставлено три картины. В 1933 году — «Она причинила ему зло»; в 1934 году — «Красавица XIX столетия» и в 1935 году — «Идем в город». Судя по рекламе, «Парамоунт» готовит еще несколько фильмов с участием Мей Вест на ту же тему восхваления проституции.

Товар пришелся по вкусу. Серия с участием Мей Вест приносит не меньше барышей, чем револьверно-бандитская серия. Разница в общественном эффекте этих фильмов невелика. Если револьверно-бандитские фильмы, где с дикой изобретательностью показаны десятки убийств (каждое из которых подано по-новому), романтизировали бандитизм, то фильмы Мей Вест прославляют «жречество любви».

Буржуазия всегда торговала сексуальным «товаром» и торговля эта была не больше, чем логическим выводом и дальнейшим развитием общественных отношений, узаконивших власть мужчины над женщиной.

Торговля похотью всегда давала большие барыши и была выгодна политически: достаточно вспомнить ту мутную волну эротики, полового цинизма и порнографии, которую разливали по России Арцыбашевы, Каменские и «иже с ними» в черные годы реакции.

Но... обо всем этом было не принято говорить вслух. Расходы на проституток фигурировали в расходных книжках, как пожертвования в пользу бедных сироток. Ханжеская лицемерная мораль Иудушек Головлевых позволяла пользоваться услугами проститутки, но с ней нельзя было быть знакомым.

Столпы буржуазного общества нередко состояли акционерами публичных домов и мировых трестов по торговле «живым товаром», но в прессе, в обществе, в театре, в искусстве, с елейным великопостным пафосом говорили о «развратных девках», о жертвах патологии. В парламентах, после торжественных и негодующих речей, принимались аболиционистские законы, или регламентация проституции, что должно было свидетельствовать о «борьбе» с общественным бедствием.

В борьбе за «нравственность» зрителей американская ассоциация кинематографических фабрикантов и распределителей, возглавляемая Хейсом, организация финансового капитала, которой принадлежит до 90 процентов кинематографической продукции Америки, издала особые правила о том, что можно и чего нельзя делать кинематографическим художникам.

Введение к этой формуле — «Общие принципы» — гласит:

«Не должны производиться картины, понижающие моральный уровень тех, кто их видит, следовательно, симпатии зрителя не должны склоняться в сторону преступления и неправомерных действий, зла или греха».

Специальная глава формулы трактует вопрос половой нравственности, запрещает показывать обнаженное тело и т. д.

И американская цензура, по мотивам «защиты общественной морали», нередко, вырезает из фильмов сцену о том, что кто-то разлюбил з а к о н н у ю жену или полюбил з а м у ж н ю ю женщину. Цензура здесь ханжески стоит «на страже» законного брака.

Однако Хейс не только разрешает фильмы с участием Мей Вест, восхваляющие проституцию, но один из этих фильмов «Она причинила ему зло» — в 1933 году был включен в число десяти лучших картин американского производства.

И это — симптоматично. Пресловутая буржуазная «мораль» оказывается вывернутой наизнанку, как перчатка. Глубочайший цинизм капиталистического строя, всех его культурных и моральных учреждений, проявляется в фильмах Мей Вест почти так же, как и в нашумевшей книге Луи Селина «Путешествие на край ночи»[1],

[1] С той разницей, что книга Селина является художественным произведением, является документом отчаяния. А фильмы Мей Вест антихудожественны и автор этих фильмов пытается на одном и том же градусе падения, что и Селин делать веселое лицо.

как в волне порнографии, захлестнувшей буржуазную литературу и искусство.

Буржуазные социологи Америки уже давно с пуританским страхом отмечали половую «разнузданность» американской молодежи, даже женской, стали привычны уже вопли о распаде семьи, который не могут сдержать никакие законы, поддерживающие „святость" брака. Фильмы Мей Вест только подчеркивают эту линию „развития" буржуазии в половом вопросе.

Кадр из американского фильма с участием киноактрисы Мей Вест

Исторически это явление не ново. Феодальная аристократия в эпоху буржуазных революций в Европе была столь же развратна и разнузданна.

Больше того, весь этот неудержимый половой цинизм характерен не только для американской буржуазии. Достаточно вспомнить историю французской школьницы, убившей своего возлюбленного, или сутенера Хорста Весселя, ставшего национальным героем гитлеровской «Третьей империи», или фашистских «девушек любви» (официальный титул, данный проституткам Геббельсом), и т. д.

Буржуазия не пересматривает своего отношения к проституции. Нет, она просто обнажает его.

Последний фильм Мей Вест «Идем в город» символичен в этом смысле даже по «идее», заложенной в сюжете ленты.

Деревенская проститутка проходит в этом фильме путь стяжательства от деревенского кабачка до палаццо новоявленной аристократки. Победоносное шествие проституции и проституирования по капиталистическому миру — вот тема этого нового фильма, поставленного режиссером Алексисом Галл.

Действие происходит в одном из центров скотопромышленных районов США, в маленьком городке типа тех, которые любил изображать О'Генри. В отдельном номере кабачка заканчивает свой «час любви» проститутка Мей Вест. Ее посетитель — молодой парень, к которому героиня питает более глубокое чувство, нежели к рядовому клиенту, — задерживается. Мей Вест дарит его ласками, в которых проскальзывают человеческие чувства.

В это время внизу, в общем зале кабачка, где пируют скотоводы и местные торгаши, стоит дым коромыслом. Все девушки нарасхват.

Но вот распахнулись двери и в кабак ввалилась гурьба новых посетителей. Это — ковбои. Люди отменного телосложения и не особенно светских манер.

Их вожак, забубенная головушка (тип заимствованный из бандитских фильмов). требует Мей Вест.

Идиллия зарождающейся чистой любви проститутки обрывается во имя прославленной и всеоправдывающей „карьеры", во имя продажного благополучия. Мей Вест покорно расстается с близким ей парнем, ибо, говорит она, какой же добрый американец принесет дело в жертву чувству.

И парень дает дорогу «делу».

А «дело» оказывается выгодным. Звероподобный вожак ковбоев предлагает Мей Вест стать его женой, заявляя, что он отдаст ей все свои многочисленные богатства: стада, земли, нефтяные участки.

У О'Генри ковбои занимались более остроумными делами. Изнывая от скуки капиталистического бытия, они скупали дюжинами часы и бросали их: кто дальше бросит. Или скупали сотнями седла.

Но «кризис есть кризис». Миллионные состояния лопаются, как мыльные пузыри, и дюжина разбитых часов никого не удивит. Сценаристка Мей Вест заставляет поэтому вожака ковбоев бросать под ноги проститутке целое состояние.

Расчетливая проститутка не отказывается, но и не обещает. Она ведет торг, предлагая претенденту сыграть в кости. В том случае, если он проиграет — Мей Вест станет его женой. Если она проиграет — она останется его «возлюбленной на время», так же, как и всех, кто дороже заплатит.

Повидимому ради оригинальности проигрыш в этой игре является выигрышем, а выигрыш проигрышем.

Крупным планом показана эта игра.

Он проигрывает и получает ее в жены.

Тут же в кабачке совершается помолвка и записываются условия брачной сделки.

Но местная партия скотопромышленников во главе с шерифом ведет застарелую тяжбу с главой ковбоев.

Глубокой ночью, тщательно соблюдая весь ритуал бандитско-револьверных фильмов, злодеи подбираются к стоянке ковбоев и открывают стрельбу, в результате которой вожака ковбоев убивают.

Наутро Мей Вест приезжает в дом своего избранника, чтобы вступить в права хозяйки.

Ей сообщают о происшествии минувшего дня.

С цинизмом обитательницы дна и со стоицизмом видавшего всякие виды человека, она спокойно принимает весть об убийстве мужа и заявляет:

— Ну что ж, начну снова торговать своим товарцем, благо он у меня ходовой!

Впрочем, справедливый закон здесь, как и всегда, стоит на страже священной собственности, и власти сообщают Мей Вест, что она является хозяйкой обширных владений.

Резонерски спокойно принимает Мей Вест это сообщение и остается хозяйничать.

Казалось бы, здесь можно поставить точку. Добродетель торжествует, порок наказан, счастливый конец налицо. Так строился сюжет в старых буржуазных фильмах.

Но по замыслу автора — Мей Вест раньше всего жрица любви, и показ этого жречества составляет смысл картины.

Мей Вест нравится инженер, который ведет разработку нефти на ее участках. Вопреки сопротивлению инженера, любящего другую женщину, Мей Вест стремится «взять» его.

Она простреливает его шляпу.

Она извлекает его из заводского здания арканом.

Она приглашает его с докладом к себе в кабинет и на его вопрос о цели вызова, отвечает:

— Зачем? Вам придется надо мной хорошенько поработать.

Реплика эта сопровождается похотливым воркованием.

Инженер бежит от Мей Вест в другой город, к невесте. Туда же направляет свои стопы и Мей Вест.

Ее встречают чопорные аристократки, ненавидящие Мей Вест и как проститутку-плебейку, и как наследницу родовитого человека, завладевшую капиталом и именем, и как жрицу любви.

Мей Вест организует прием аристократок и, пользуясь богатым лексиконом публичных домов, отчитывает их.

Аристократки с воплями покидают дом Мей Вест.

Инженер бежит от Мей со своей возлюбленной еще дальше. Мей Вест прекращает преследование. Она дает задание своему управляющему в двое суток подыскать ей в мужья какого-нибудь прогоревшего молодого аристократа.

Управляющий находит достойного кандидата за зеленым полем. Автор сценария не скрывает своей брезгливости к аристократам, и этот демагогический штрих явно рассчитан на «демократического» зрителя. Кандидат в мужья Мей Вест наделен всеми чертами слизняка. Ему не везет за зеленым столом рулетки. Проигравшись в пух и прах, он идет в соседнюю комнату стреляться.

И когда его револьвер приставлен к виску, появляется управляющий Мей Вест и, отводя роковой выстрел, предлагает неудачнику брак с Мей Вест.

Начался торг. Аристократ запросил бешеную сумму.

Тогда управляющий возвратил ему револьвер: «Стреляйтесь, ваши условия не подходят». Это отрезвило аристократа, и... сделка состоялась.

Эпизод, следующий за этим, вызывает шумные восторги самцов из зрительного зала.

Кандидат в мужья растерянно спрашивает не то Мей Вест, не то самого себя:

— Я не знаю, что надо делать?

Мей Вест, передернув бедрами и подняв брови, отвечает:

— Особенного ничего. От тебя потребуется только ночная и парная со мною работа!

Замужество Мей Вест, купленное ею звание в глазах местной аристократии целиком искупают все ее грехи, целиком покрывают прошлое проститутки. Мей Вест организует роскошный бал с домашним спектаклем и, из желания осмеять приглашенную ею массу гостей-аристократов, берется исполнять труднейший вокальный номер. Невзирая на то, что она не умеет петь, что голоса у нее нет никакого, гости притворно хвалят ее «превосходное пение» и «чудный голос».

В это время сидящий на скромном денежном пайке формальный муж Мей Вест — аристократ, в поисках денег для кутежей, пытается ограбить один из несгораемых шкафов, где Мей Вест держит часть своих денег. Но привести в исполнение это намерение он не может, так как еще более гнусный слизняк — белогвардейский князь, — как раз в это время забравшийся в дом Мей Вест для грабежа, «ворует у вора дубинку», — убивает мужа Мей Вест и, завладев добычей, скрывается.

Начинаются поиски преступника, затем суд. Подозрение падает на Мей Вест, так как все знают, что она вышла замуж по расчету. Однако в последнюю минуту находятся улики против белогвардейского князя. Его призывают на суд и уличают в убийстве.

Мей Вест как жертва чуть-чуть не совершившейся судебной ошибки становится героиней. К ней даже возвращается скрывшийся было инженер. Он прощает ей ее прошлое и... становится первым ее супругом по любви.

Таков этот пошлый фильм, в котором все животно и грубо, где юмор заменен кабацкой сальностью.

Кадр из американского фильма с участием киноактрисы Мей Вест

Игра актрисы основана на подчеркнутом натурализме. Мей Вест сделала все возможное, чтобы зритель и видел и чувствовал, что перед ним подлинная проститутка.

Говорить об актерском ансамбле в этом фильме — это все равно, что говорить о целомудрии в публичном доме. Все актеры подобраны так, чтобы еще сильнее возбуждать похоть зрителя.

Все сцены фильма начинаются и заканчиваются речевым турниром.

В фильме нет ни музыки, ни песен.

Работа оператора не дала ни одного сколько-нибудь бросающегося в глаза кадра.

Но фильм собирает у кинотеатров очереди, и здесь повторяется тот же общественный мотив, что высмеян в сюжете ленты. Проститутку, роль которой играет Мей Вест, пуритане после замужества признали полноправным членом общества. Фильм с участием Мей Вест, после «признания» ее зрителем, американские дельцы считают высоким произведением искусства.

Ибо, с точки зрения капитализма, искусство — это прежде всего товар.

Однако еще большего внимания, чем сам фильм, заслуживает тот факт, что лично Мей Вест, как об этом усердно говорят и в прессе и среди кинематографистов, близко знающих актрису, — очень начитанная женщина, обладающая самой большой в Голливуде библиотекой, культурный, прекрасно знающий литературу и обаятельный в личном общении собеседник. И нам кажется, что именно здесь, в личном облике Мей Вест, наилучшим образом вскрываются корни беспримерного падения капиталистической культуры и искусства.

Если бы Мей Вест была малоразвитым человеком, стояла бы на уровне мелких поставщиков порнографии, все то, что Мей Вест делает как актриса и сценарист, было бы в порядке вещей. Но Мей Вест знакома с гениями поэзии и певцами гуманизма, с теми, кто воспевал любовь, материнство, дружбу, чистоту, и все же она скатывается к неприкрытой порнографии, скатывается к проповеди безнравственности. И этот факт прекрасно символизирует собой пути буржуазной культуры, которая сжигает на кострах книги Гейне, Роллана и Горького, которая от Гете пала до геббельсовских писак, от Уотта Уитмэна и Лонгфелло докатилась до Мей Вест.

Засл. арт. Т. Гурецкая, арт. Б. Тенин и арт. А. Абрикосов. Кадр из фильма режиссеров: Ф. Эрмлера и С. Юткевича «Встречный». Операторы: А. Гинцбург, И. Мартов и В. Рапопорт. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

Книга о „Встречном“

И. КРИНКИН

Ведь это было! Страстные диспуты, продолжавшиеся неделями, привлекавшие громадные аудитории кинематографистов и в Москве и в Ленинграде, диспуты о том — выражает ли картина «Танька-трактирщица» генеральный путь советской кинематографии. Плохо приходилось тем, кто это отрицал, кто робко пытался говорить о том, что это еще не шедевр. На него обрушивалась и кинопечать в лице журнала «Кино и жизнь» и кинообщественность в лице руководства московского АРРК. Кто сейчас помнит эту картину и ее автора?

1934/35 год внес много нового и ценного в историю советской кинематографии, вернее в понимание этой истории и в возможность правильного анализа ее развития. Появилось много новых имен, отточились методы работы. Эти явления не могли не вызвать коренной переоценки ценностей в советском кино.

Многое из того, что прежде считалось ценным, этапным и т. д., беспощадно отбрасывается, многое, на первый взгляд незаметное, заносится в актив. Такая кристаллизация — явление вполне закономерное и положительное. Но наряду с этим у целого ряда людей кинематографии можно наблюдать ненормальные, неправильные положения при оценке пройденных этапов советской кинематографии.

А ведь от правильной оценки истоков того хорошего (и плохого), что происходит сейчас, зависит и дальнейший под'ем советского кино.

За последние годы установилась своеобразная традиция. Достижения советской кинематографии связывают с известной иерархией имен и картин. Еще совсем недавно на страницах нашей газеты «Кино» и в устных высказываниях чаще всего мелькали «Иван», «Дезертир», «26 комиссаров», «КШЭ», «Окраина», «Встречный». Затем чаще всего стали говорить о таких картинах, как «Гроза», «Петербургская ночь», «Иудушка Головлев» и др. В пос-

леднее время «обойма» наполнилась новыми названиями: «Чапаев», «Юность» Максима», «Крестьяне», «Летчики», «Граница» и др.

Это явление, не только или вернее не столько хронологическое, сколько стилевое, свидетельствует о господствовавших на каждом отрезке времени стилевых тенденциях в советской кинематографии. Из этой иерархии у некоторых товарищей довольно упорно стал выпадать фильм «Встречный». В особенности при анализе последних блестящих картин советской кинематографии, когда линия развития проводится по пути «Броненосец» — «Мать» — «Чапаев» — «Юность Максима» и т. д.

Выпадение «Встречного» не случайно, оно является отголоском продолжающейся до сих пор борьбы между умирающей старой школой нереалистического кино с расцветающим ныне в кинематографии стилем социалистического реализма.

В этих условиях вполне кстати в издании Кино-фотоиздата появился сборник статей о «Встречном» — «Как создавался фильм». Сборник, состоящий из статей участников коллектива «Встречного» и вступительной статьи Б. З. Шумяцкого, главным образом, освещает события с точки зрения производственной биографии картины. Это, конечно, представляет большой интерес. Но рамки сборника сужены, в нем отсутствуют аналитические статьи, дискуссионные документы того времени, освещение обстановки внутри кинематографии к моменту создания «Встречного». Не помещен хотя бы небольшой очерк о предистории картины. Все это не дает читателю возможности получить полное представление о роли «Встречного» в истории советского кино. Нам хотелось бы поэтому попутно напомнить некоторые моменты, неполно освещенные или вовсе не нашедшие отражения в сборнике.

К моменту зарождения «Встречного» в рядах кинематографистов наблюдался явный разброд мыслей. С одной стороны, партия, страна все настойчивее и настойчивее требовали появления на экране значительных и художественных картин, показывающих эпоху, ее людей языком высокого искусства, а не механическим перенесением на пленку лозунгов. Таких картин почти не было. С другой стороны, в среде кинематографистов все чаще и чаще стали раздаваться голоса неверия и разочарования в господствовавших в то время методах показа действительности, не позволявших выйти из заколдованного круга определенных приемов работы и рождавших хилые произведения, так называемые агитпропфильмы.

Споры о новых путях развития литературы и искусства, о стиле социалистического реализма в кинематографии носили абстрактный схоластический характер. Не было конкретных произведений. Приближалась 15-я годовщина Октябрьской революции, и киноруководство предприняло смелые и решительные шаги к тому, чтобы создать большой перелом в кинематографии, чтобы превратить схоластические, словесные споры в конкретный спор произведениями. Первым шагом в этом направлении было решение создать большой монументальный юбилейный фильм. На помощь киноруководству в этом отношении пришли ленинградские мастера Эрмлер и Юткевич. Во вступительной статье к сборнику Б. З. Шумяцкий ярко освещает весь путь создания «Встречного», условия и обстановку, в которых приходилось работать, помощь, которую оказывали фабрике все партийные, советские организации Ленинграда, и «помощь», с которой пришлось столкнуться в некоторых звеньях кинематографии. Рассказывает о новых оперативных методах руководства начиная с момента зарождения сценария до сдачи картины.

Первый основной вопрос, с которым столкнулся об'единенный творческий коллектив Эрмлера и Юткевича,—это вопрос о выборе темы. Для каждого творческого работника эта проблема играет решающую роль. От выбора темы зависит в основном и характер работы и ее сущность. Вполне естественно, что первая мысль, которая пришла им в голову, это — мысль о том, что юбилейный фильм должен быть историческим,— нужно показать, каким образом, благодаря каким историческим условиям мы победоносно дошли до 15-летия Октября. В соответствии с этим первый вариант юбилейной картины был задуман как исторический фильм под названием «Штаб Октября», в котором основной темой была работа партии во время вооруженного восстания. Но затем стало ясно, что юбилейная картина вовсе не обязательно должна быть исторической. Следующий вариант — это тема сегодняшнего дня.

Что на сегодняшний день самое важное? Конечно же, социалистическая стройка во всем ее многообразии. Но нельзя об'ять необ'ятное. Нельзя же показать все. Нужно найти основное звено, нечто чрезвычайно типичное, ярко показывающее сущность социалистической страны. Таким характерным для эпохи явлением, таким «реально существующим куском социализма» для них явилось понятие о встречном

промфинплане. Им показалось, что именно встречный план как зарождение нового социального качества в человеке есть тот реальный социализм, который существует уже на сегодняшний день. Ни в какой общественно-экономической формации, кроме социалистической, невозможно такое положение, когда рабочий пред'являет своему хозяину план выработки продукции больше, чем ему, рабочему, предлагает хозяин. Это потому, что при социализме хозяином является тот же рабочий. Это своеобразие встречного плана показалось им тем звеном, которое обусловливает все наше социалистическое строительство. Исходя из такой идеи произведения, Эрмлер и Юткевич наметили основной план сценария. Один из авторов сценария — т. Дель — в сборнике рассказывает о тех первоначальных ощущениях, которые он испытывал, когда Юткевич предложил ему принять участие в написании сценария «Встречного».

«Опять ставшие шаблонными положения, опять обилие препятствий, опять выезжающий в конце победный трактор (в данном случае турбина), опять несознательный пролетарий, перестраивающий свое сознание на производстве и кончающий подачей заявления о вступлении в партию, опять вредитель-инженер. Нет, это немыслимо — смертельная скука. И все же он с восторгом принялся за работу, зараженный стремлением режиссеров во что-бы то ни стало поднять эти скомпрометированные практикой агитпропфильма, якобы, шаблонные схемы на большую принципиальную и художественную высоту. Для авторов было совершенно ясно, что в картине о встречном плане основное — это люди. Ведь план — программа — это живые люди, иначе получится бессмыслица. Ведь до сих пор огромным недостатком советской кинематографии было то, что образы людей в настоящем об'еме ею показывались недостаточно. В основном господствовала тема о перерождении человека, показываемая как совершенно механический процесс. Чтобы показать действительно реально существующих людей, строящих, работающих, спотыкающихся и опять поднимающихся, нужно их прежде всего детально знать. Авторы сценария пошли на завод им. Сталина, изготовляющий мощные турбины для наших социалистических гигантов. В течение полутора месяцев они изучали конкретную, реальную борьбу рабочих завода за выполнение промфинплана, изучали характеры, наблюдали роль парторганизации, роль старых кадровых рабочих. Вместе с одной из ударных бригад завода проверялся каждый персонаж будущей картины. И только после этого стали писать сценарий. Очень интересными в этом отношении являются черновые выдержки из записной книжки сценариста, опубликованные в сборнике Арнштама. Наглядно видишь какую большую кропотливую работу проделали люди для того, чтобы быть правдивыми. Эта статья убедительно показывает, как собирались и формировались образы «Встречного». Статья Арнштама интересна еще вот в каком отношении. В дискуссии по картине некоторые товарищи упрекали авторов в том, что люди во «Встречном» заранее заданы, а не взяты из действительности, они сформированы на основе заранее заданных представлений. В известном смысле, люди, конечно, заданы, но в каком? Во «Встречном» мы имеем обычную схему образов, встречающихся в целом ряде картин, скомпрометировавших производственную тематику. Ударник-рабочий, секретарь партколлектива, хороший честный советский инженер, инженер-вредитель, коммунист с оппортунистическим душком, комсомолец, тянущийся к учебе и мечтающий стать инженером. Эта образная схема задана, но она задана самой жизнью. Все дело в том, как эта схема претворяется в живую галлерею образов действительности. И когда сопоставляешь героев записной книжки Арнштама и героев «Встречного», то видишь, как живые, натуральные люди завода им. Сталина, прошедшие через творческую лабораторию художников, превращаются в обобщенные характеры, типичные не для одного завода, а для эпохи.

* * *

После выхода «Встречного» на экран, как и следовало ожидать, начались страстные дискуссии. Критиков картины в основном можно было разделить на три категории. Первая, подавляющая часть, вместе с советским зрителем увидела во «Встречном» этапную для советской кинематографии картину. Они расценивали «Встречный», как произведение в основном отвечающее требованиям партии к кинематографии, они увидели во «Встречном» подлинные элементы социалистического реализма, о котором до сих пор в кинематографии говорилось как о чем-то абстрактном и конкретном. Устами т. Шумяцкого при приемке картин на фабрике они сказали: «Юбилейный фильм, который мы ставили по заданию ЦК ленинской партии, есть. Он вполне удался». Не

так думала другая категория критиков. Все, что было в кинематографии и в советском искусстве эстетского, консервативного, формалистского, все хранители «традиций», и «высокого искусства» приняли картину в штыки. Устами Шкловского они подошли к оценке «Встречного» с точки зрения формалистского «гамбургского счета», Шкловский прямо заявил, что это не искусство, а репертуар, что он боится успеха «Встречного».

Это заявление понятно — практика формализма покоится на глубоком презрении к массовому зрителю. Житейски формалисты очень часто подходят к оценке произведения примерно следующим образом. Раз зрителю нравится, значит, что-то не в порядке, значит что-то снижено, значит художник в чем-то зрителю уступил. В данном случае уступкой зрителю явились песенка, цыганский романс, водка, кошка и прочие грехи, на которые авторы «Встречного», будто бы, поймали зрителя. Эти критики не могли понять качества успеха картины, идущего, конечно, не по линии этих, как их назвали, орнаментальных деталей, а по линии большой взволнованности художественной правдой и настоящим пафосом социалистического строительства, которым проникнут фильм.

И наконец, третья группа критиков (и среди них большие хорошие мастера), это те, которые тогда уже понимали, что им не по пути с формализмом, которые искренне и честно пытались порвать с порочным кругом целой системы обычных приемов, понятий и представлений, но над которыми еще довлели и «святость» «этих приемов и незыблемость канонов». Они не могли не признать за фильмом «смелой постановки острой темы», правдивого изображения действительности, но их пугала якобы потеря мастерства. В безыскусности картины они видели примитивизм, а в напряженном диалоге театральщину. На первых порах они усиленно хвалили коллектив «Встречного», главным образом за ударные темпы работы, двусмысленно воздерживаясь от оценки самой картины. А темпы и методы работы над картиной действительно по-настоящему были ударными. Так напряженно, с энтузиазмом и самоотверженно никто еще до сих пор в кинематографии не работал. Почти во всех статьях сборника подробно освещается эта новизна работы над «Встречным». И по сию пору много ценного и хорошего могут наши организаторы и руководители производства извлечь из урока постановки «Встречного».

Нар. арт. В. Гардин в роли Бабченко. Кадр из фильма режиссеров Ф. Эрмлера и С. Юткевича «Встречный». Операторы: А. Гинцбург, И. Мартов, В. Рапопорт. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

Насколько крепки еще были старые традиции и представления среди кинематографистов, можно судить еще и по тому, что «аргументация» последней категории критиков оказала большое влияние даже на одного из авторов «Встречного» — т. Эрмлера.

Сейчас, когда прошло три года с момента выхода «Встречного», особенно отчетливо вырисовывается все значение этого фильма для дальнейшего развития кинематографии, действительная этапность и принципиальное значение его, которые заключаются в следующем.

1. «Встречный» смело вопреки господствовавшим теориям, поставил во главу угла кинопроизведения живого человека, образную систему и соответственно этому по-новому подчеркнул колоссальное значение актера в кино. Образы Бабченко, Васи и Скворцова, бесспорно, сыграли известное значение в формировании ряда последующих образов в целом ряде картин последнего времени. Наличие этих образов в кино повлияло на формирование таких характеров, как Чапаев и Фурманов в «Чапаеве», Максим в «Юности Максима», Рогачев в «Летчиках» и т. д.

2. Картина разрешила острую тогда проблему возможности и допустимости пользования большим количеством словесного материала в звуковом кино. Говорили, что большое количество слов в кино, в особенности длинные диалоги и монологи, будет влиять на занимательность фильма в отрицательную сторону. Оказалось, что при каких-то обстоятельствах можно почти беспрерывно говорить с экрана и зрителю это интересно. После выхода этой картины мы наблюдаем в ряде звуковых лент безбоязненное пользование словом, что раньше считалось почему-то театральщиной...

3. «Встречный», как правильно указывает в статье т. Юткевич, не путем словесных дискуссий, а конкретной художественной практикой нанес сокрушительный удар по формалистским теориям, «превращающим наши картины в ребусы и головоломки, в каталоги, начиненные к тому же дешевой символикой». Этот удар был нанесен не только беспомощной теории «агитпропфильма», но и более серьезным противникам. Рядом со «Встречным» на экране тогда появился ряд работ наших больших мастеров, сделанных старыми отжившими приемами, и зритель ясно и недвусмысленно высказался за картины типа «Встречного».

4. «Встречный» помирил, если можно так выразиться, советскую кинематографию с советским зрителем. Была ссора. Зритель не хотел смотреть наших картин. Люди, ежедневно болеющие за встречный промфинплан, с большой неохотой шли на картину под названием «Встречный». В том, что «Встречный» реабилитировал перед зрителем возможности кино в разрешении актуальной политической тематики — большая заслуга картины.

5. Было много попыток в кинематографии отобразить лозунги вождя и партии, в частности шесть условий т. Сталина. Обычно получалось так, что эти картины являлись не помощью партии, а помехой. Эти картины притупляли и опошляли величайшее значение лозунгов партии. Впервые появилась картина, в которой эпиграф — «реальность нашей программы—это живые люди, это мы с вами», оказался законным эпиграфом всего произведения. Это положение Эрмлер и Юткевич сумели наполнить конкретно художественным содержанием, они интересно и художественно развернули эту гениальную мысль. То, что один из лозунгов т. Сталина и был показан зрителю языком искусства, — в этом величайшее значение и этапность «Встречного». Все это дает нам бесспорное право утверждать, что «Встречный», хотят этого некоторые товарищи или не хотят, проложил дорогу и наметил пути для «Чапаева», «Юности Максима», «Крестьян», «Летчиков» и других наших замечательных картин.

Конечно, если подойти к «Встречному» с точки зрения сегодняшних достижений, уровня зрителя сегодняшнего дня, мы найдем, что многое там примитивно, многое устарело или наивно. Но это же, если не в большей степени, мы найдем и в «Броненосце» и в «Матери» и в других наших классических фильмах, если подойти к ним с меркой сегодняшнего дня. Однако никому в голову не приходит умалить значения этих картин в истории развития советского кинематографа. Одной из наших бед в прошлом (да очень часто и сейчас) было то, что мы с необычайной легкостью присваивали картинам эпитет «Знамя». Одно время это «звание» давалось почти каждому вновь вышедшему на экран мало-мальски приличному фильму. С еще большей легкостью мы по прошествии известного времени это «знамя» отнимали. Это, конечно, дезориентировало и мастеров и зрителя. Но есть произведения, которые оставили глубокий след на все последующее развитие советского кино. К ним, безусловно, принадлежит «Встречный» Эрмлера и Юткевича.

В заключение несколько слов о самом сборнике. Помимо статей повествовального и производственно-биографического порядка, следует отметить статью народного артиста республики Гардина, который, рассказывая о своем опыте работы над образом Бабченко, попутно ставит несколько интересных проблем о работе актера в кино вообще. В частности он весьма основательно подвергает сомнению целесообразность репетиционного метода в кино, которым за последнее время некоторые наши мастера слишком увлекаются. Интересна, хотя и спорна постановка вопроса об участии ведущего актера картины в процессе монтажа фильма. Также интересна с профессиональной точки зрения статья звукорежиссера картины Арнштама, который пытается внести ясность в вопрос об использовании звука в кино.

Издан сборник хорошо. Внешний вид его оставляет приятное впечатление. Основным же недостатком содержания является, как уже указывалось выше, нарочитое сужение темы.

Новый киножурнал [1]

С. БРОНШТЕЙН

В задачи недавно вышедшего периодического сборника «Советская кино-фотопромышленность» входит освещение научно-технических и экономических вопросов кинофотопромышленности.

Передовая статья Я. Э. Чужина «За совершенную кинотехнику», подводя итоги замечательным достижениям советской кинематографии за 15 лет, останавливается на состоянии ее материально-технической базы.

...«Имея серьезные достижения на отдельных участках кинотехники и в разрешении целого ряда крупнейших технических проблем, советское кино, в целом, все же крайне отстает от технического уровня зарубежной кинематографии...»

В статье подчеркивается наш основной недостаток в этой области, неумение комплексно решать стоящие перед нами технические вопросы, и вытекающее отсюда скверное качество некоторых отдельных об'ектов основного оборудования (например, микрофоны, усилительные лампы, угли и пр.), лабораторного процесса, низкий уровень демонстрации кинофильмов и т. п.

Юбилейный год является этапом решительного поворота в развитии кинематографической техники. Почти вдвое увеличилось производство пленки, окрепла киномеханическая промышленность, растут и усиливаются кинофабрики.

Однако это, как уже указывалось, является далеко не достаточным. Необходимо значительное улучшение качества пленки и качества самого негатива, разработка и выпуск новых совершенных конструкций, рационализация технологического процесса производства фильмов, широкое развитие узкопленочника, совершенная лабораторная обработка и размножение фильмов, расширение киносети и резкое улучшение ее качества, правильная организация научно-исследовательских работ и т. д.

В свете этих проблем, сборник «Советская кино-фотопромышленность» и должен являться органом, содействующим технической реконструкции кинематографии, широкому обмену опытом между работниками кинопредприятий и пробуждению интереса к техническим задачам советской кинематографии среди научных и инженерно-технических работников других отраслей промышленности.

Сборник разделен на три основных раздела: экономический, физико-химический и киномеханический.

В первом, который скорее может быть назван «отделом организации производства», помещен ряд больших проблемных статей.

В статье И. Сидорова «1934 и 1935 годы в кинопромышленности» подробно анализируются хозяйственные итоги работы за 1935 год по отдельным отраслям кинопромышленности (мощность производств, производительность труда, себестоимость и качество продукции, капитальные вложения и пр.) и задачи хозяйствования в текущем году. Автором указывается на необходимость использования имеющихся резервов, расширения номенклатуры изделий на основе специализации предприятий, резкого снижения стоимости и поднятия производительности труда, повышения качества и темпов строительства, обеспеченности проектными и сметными материалами и т. д.

Такой же обзор в области киномеханической промышленности дан в статье М. С. Цыпкина. Констатируя, что киномеханическая промышленность, находящаяся в системе ГУКФ, овладела производством ряда, ранее не производившихся в СССР, об'ектов, автор намечает дальнейшие пути ее развития и превращения треста Киномеханпром, об'единяющего кустарные мастерские, в трест мощных заводов киноаппаратуры с соответствующими конструкторскими бюро и лабораториями.

Большой интерес представляет статья М. Н. Алейникова «О генеральном плане

[1] „Советская кино-фотопромышленность" (орган ГУКФ при СНК СССР № 1, 1935 г.)

фильма как организованной системе борьбы за качество и борьбы с потерями на кинопроизводстве». Недостатки планирования истекшего года (отсутствие пооб'ектного планирования и контроля над работой в подготовительном периоде) являются обычно причинами производственных прорывов. Организующая роль генпланов в художественной, организационно-технической и экономической областях сделалась несомненной, и 1935 год должен закрепить полученные результаты и накопленный опыт.

Статья А. Квятковского говорит о продвижении и окупаемости фильма. Останавливаясь на условиях и темпах реализации кинокартин, автор делает ряд практических выводов о необходимом размере тиража и интенсивности эксплоатации копий.

Наконец, последней статьей экономического раздела является работа двух иностранных киноспециалистов (Л. Моэн и С. Зилка) «О техническом вооружении советского киноателье».

Авторы дают ряд важных и конкретных предложений по линии коренного улучшения технологического процесса производства кинофильмов на наших фабриках.

Однако ввиду того, что данная статья была написана сравнительно давно, ряд положений, высказанных авторами, уже реализован или реализуется на наших кинофабриках (аппарат перезаписи, звукомонтажные столы, технологический процесс обработки и монтажа пленки, мощные лампы накаливания и т. д.).

В физико-химическом разделе имеется три статьи:

Статья В. Михайлова и А. Шкулина «Качества эмульсионного слоя советской кинопленки», интересная своим анализом причин некоторых дефектов советской пленки и необходимых мер для их немедленного устранения, и статьи С. Антонова «Двухрастворное проявление кинопленки» и К. Мархилевича «Методы измерения зернистости проявленного фотографического изображения». В последних указываются новые методы обработки пленки и простые, но достаточно точные способы измерения зернистости изображения.

В статье инж. П. Тагера «Звуковая кинематография», открывающей киномеханический раздел, дается обзор развития звукового кино за границей и в СССР как по линии производства звукового негатива, так и по линии размножения копий и правильной технической эксплоатации кинотеатров.

Проф. А. Шорин в статье «О методах улучшения частотной характеристики светового модулятора» освещает развитие и усовершенствование частотных характеристик модуляторов своей системы.

В статье «Камера Эклер-радио» Евг. Головни приводится описание камеры этой системы, представляющей соединение в одном комплексе камеры для с'емки изображения и звука.

Кроме этого статейного материала, в сборнике помещен ряд рефератов из иностранной технической прессы как по фотохимическим процессам, так и из области киноаппаратуры. Имеется также небольшой раздел «Обмен опытом» (лампы «Агар», транспарант на Мосфильме и передвижка самарского завода «Кинап» с пальцевой системой).

Сборник внешне хорошо оформлен и снабжен фотографиями и чертежами.

К недостаткам сборника следует отнести отсутствие в нем такого важного раздела как «техника производства фильмов», а также несколько общий характер большинства его технических статей. В дальнейшем желательно расширить отдел обмена опытом, так как вопросы технологии, разрабатываемые отдельными предприятиями, обычно нигде не опубликовываются и за пределы данного предприятия не выходят.

Библиография

Кино-фотоиздат приступил к изданию серии книги «Лучшие советские фильмы», посвященной истории создания и критическому анализу лучших образцов советского киноискусства.

Вышли из печати и поступили в продажу два первых сборника этой серии «Встречный» и «Пэпо».

«ВСТРЕЧНЫЙ», «Как создавался фильм». 147 стр. Цена 4 р. 50 к. (в переплете), 1935 г. Тир. 2 500 экз. Сборник содержит следующие статьи: Б. Шумяцкий «Как возник и ставился «Встречный», Д. Дэль «Как писался сценарий «Встречного», Л. Арнштам «Из записной книжки сценариста», С. Юткевич «Продолжение следует», В. Гардин «Как я работал над ролью Бабченко», И. Мартов и В. Рапопорт «Работа оператора в фильме «Встречный», Л. Арнштам «Звуковое оформление «Встречного». И. Блок «Звукотехника «Встречного», Б. Дубровский-Эшкэ «Работа архитектора во «Встречном», Н. Колин «Материалы к истории о «Встречном». Сборник освещает, главным образом, вопросы производственной биографии картины, сделанной в необычных производственных условиях и в очень краткий срок.

«ПЭПО». «О фильме» А. Аршарунии С. Вельтман. 109 стр. Цена 2 руб. Тир. 4 000 экз.

Книга разбита на ряд отдельных главочерков: «Сундукян и его пьеса», «От «Намуса» к «Пэпо», «Пьеса и сценарий», «Фильм». Авторы дают историческую справку о пьесе виднейшего армянского драматурга Сундукяна, послужившей материалом для фильма, производят сравнительный анализ пьесы и сценария, дают анализ фильма и режиссерской работы А. Бек-Назарова. Небольшое заключение обобщает политическое и художественное значение фильма и определяет роль и значение «Пэпо» в развитии советской национальной кинематографии.

Книга иллюстрирована фотокадрами из фильма и портретами его авторов.

Вышли из печати и поступили в продажу:

Л. КУЛЕШОВ, Репетиционный метод в кино, 63 стр. Цена 4 р. (в переплете). Тираж 4 000 экз. Кино-фотоиздат, 1935 год.

Книга посвящена теории и практике репетиционного метода в кинематографии, дающей значительный производственно-экономический эффект при максимальном повышении качества фильма. Автор книги, режиссер Л. Кулешов, детально останавливаясь на различных этапах постановочной работы, — рассказывает о первых опытах применения репетиционного метода в своей ранней кинематографической практике и в широком масштабе при постановке фильма «Великий утешитель». Книге предпослана вступительная статья В. Плетнева. Книга снабжена богатым фотоиллюстративным материалом, схемами и чертежами.

«КНИГА СЦЕНАРИЕВ». Серия «Драматургия». Тираж 4 000 экз., 380 стр. Цена 9 р. 50 к. (в переплете). Кино-фотоиздат—Москва, 1935 год. Редакция и предисловие К. Ю. Юкова. Редактор-составитель М. Шнейдер. В сборнике напечатаны следующие сценарии: «Красные дьяволята» П. Бляхина (записан с фильма В. Катиновым) (I серия), «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна (записан с фильма И. Соколовым), «Мать» Н. Зархи, авторский сценарий, «Арсенал» А. Довженко (записан с фильма автором), «Обломок империи» К. Виноградской и Ф. Эрмлера (записан с фильма К. Виноградской), «Путевка в жизнь» Н. Экк, А. Столпер, Р. Янушкевич, авторский сценарий, «Встречный» Л. Арнштам, Л. Дэль, Ф. Эрмлер и С. Юткевич (записан с фильма А. Гладковым), «Чапаев», бр. Г. и С. Васильевых (записан с фильма авторами).

«Книга сценариев» составлена из сценариев, явившихся узловыми в росте и ста-

новлении советского киноискусства. Большинство сценариев записано уже после постановки этих фильмов и, таким образом, не является теми оригиналами, по которым фильмы были поставлены. Те же сценарии, которые в основном полностью были воспроизведены на экране, вновь сверены с кинофильмами (из предисловия К. Юкова).

«Книга сценариев» является вторым сценарным сборником, выпущенным за последнее время. Первый сборник «Драматургия кино» содержал сценарии: «Анка» Виноградской, «Заключенные» Погодина, «О любви и ненависти» Ермолинского и «Вражда друзей» Скытева и был издан в 1934 году, изд. Цедрам.

В. МИКУЛИН. Двадцать уроков фотографии, 4-е дополн. издание. Цена 3 р. 50 к., стр. 240. Тираж 30 000 экз. Кино-фотоиздат. 1935 год.

Руководство для начинающих фотолюбителей. В серии последовательных уроков, в простой и легкой для усвоения форме книга знакомит начинающего с фотографическими приемами и процессами, от того момента, когда он впервые берет в руки фотоаппарат, до отделки готового отпечатка.

Находятся в печати и выйдут в ближайшее время:

В. НИЛЬСЕН. Изобразительное построение фильма. Книга т. Нильсена представляет собою первый в нашей литературе опыт создания теории и методики операторского искусства по линии изобразительного построения фильма. Написанная оператором-художником, она рассчитана в первую очередь как методическое руководство для учащихся и молодых операторских кадров. Книга разбита на три части: 1. Построение кинокадра. 2. Методика операторской сценарной разработки. 3. Творческие проблемы операторского искусства.

Книге предпослано предисловие А. А. Федорова-Давыдова. Интересно отметить, что книга вызвала большой интерес за границей. Ряд стран запросил работу Нильсена для переиздания.

«ЛИЦО СОВЕТСКОГО КИНОАКТЕРА». Сборник содержит статьи виднейших наших киноактеров: нар. арт. Гардин, засл. арт. Кузьмина, засл. арт. Хохлова, нар. арт. Бабочкин, засл. арт. Баталов, засл. арт. Магарилл, Герасимов, Никитин, засл. арт. Бучма и др.

Авторы-актеры рассказывают о путях, приведших их в кинематографию, о своих творческих исканиях, о своем методе работы в кино. Цель сборника — осветить проблему советского киноактера. Статьям-высказываниям предшествует большой вступительный очерк В. Туркина, дающий анализ творчества актеров — участников сборника. Сборник будет иллюстрирован фотографиями актеров-авторов и фотокадрами из фильмов.

«15 ЛЕТ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ» иллюстрированный сборник под редакцией Я. Чужина, К. Юкова и Н. Лебедева.

Сборник состоит из статей Б. Шумяцкого, К. Юкова, проф. Шорина, проф. Тагера, П. Козлова, В. Иосилевича, А. Набокова и других и освещает основные пути развития советской кинематографии и кинопромышленности.

Кино-фотоиздат приступил к систематическому выпуску лучших сценариев фильмов, вышедших на экран или находящихся в производстве. В первую очередь выйдут сценарии «Петр I», А. Толстого и В. Петрова, «Зори Парижа» Г. Рошаля и Г. Шаховского, «Крестьяне» М. Большинцева, В. Портнова и Ф. Эрмлера. Оформление этих книг поручено художникам кинофабрик, работающим по постановке этих фильмов. «Зори Парижа» и «Петр I» будут иллюстрированы историческими материалами.

Хроника кино

В киномастерской под руководством засл. деят. иск. С. Юткевича

В октябре этого года на кинофабрике Ленфильм мастерская под руков. засл. деят. иск. С. Юткевича отмечает первый год своего существования. К этому времени будет сдана первая работа мастерской — большой звуковой фильм режиссера Л. Арнштама «Подруги», на тему о пролетарских девушках в гражданской войне. Сорежиссером и художником картины работает М. Левин. В фильме снимаются нар. арт. М. Блюменталь-Тамарина, нар. арт. Б. Бабочкин, засл. арт. В. Попова, засл. арт. Б. Чирков, арт. И. Зарубина, Янина Жеймо, Зоя Федорова. Музыка написана композитором Шостаковичем. К октябрьским дням фильм выйдет на экран.

Реж. Эраст Гарин и Х. Локшина, работающие над постановкой комедии «Женитьба» по Гоголю, закончили натурные с'емки и перешли в павильон. Эта постановка была целиком построена на методе предварительного репетиционного периода, участие в котором принял весь творческий состав группы. Параллельно с репетициями шла работа по составлению генерального плана. Только после сдачи генеральной репетиции группа приступила к с'емкам. Роль Подколесина исполняет Эраст Гарин. Картина к декабрю должна быть окончена.

В этом же году приступает к постановке фильма «Садовник» по сценарию Каплера, руководитель мастерской С. Юткевич. С сентября начнутся репетиции. Сценарий построен на материале советского Донбасса и посвящен вопросам бережного отношения к кадрам. Основной актерский состав уже подобран (засл. арт. Б. Пославский, В. Н. Попова, Б. Чирков). Оформлять постановку будет турецкий художник Абидин Дино и О. Пчельникова.

Кроме того, выдвигаются на самостоятельные постановки молодые режиссеры Руф и Казанский, для которых заканчивается сценарий «Год рождения 1917» Кетлинской и Р. Музыкант. В 1937 году будет сформирована еще одна новая группа в составе реж. Б. Левина и Арманд, которые будут работать над экранизацией одной из ранних повестей М. Горького.

Все сценарии, весь заснятый материал обсуждаются всем коллективом мастерской. Сейчас ведется работа по сценарным заготовкам на 1937 год. Мастерская привлекла для систематической работы кинодраматурга Каплера, драматургов Любошевского, Шварца и Алейникова. К концу 1936 года будет окончательно сформирована актерская труппа, молодой состав которой будет работать и одновременно учиться в актерской студии.

В Научно-исследовательском секторе ВГИК

С 1 сентября НИС ВГИК организует при кинофабрике Мосфильм научно-вспомогательную ячейку. В план ее работы входят постановка экспериментов в области организации производства, а также подбор и первичная обработка материалов по истории кинофабрики. Первой экспериментальной работой будет проведение эскизно-модельного метода предварительной черновой зас'емки фильма или отдельных его частей в подготовительном (репетиционном) периоде. Эксперимент проводится в группе заслуженного деятеля искусств Г. Рошаля, работающего над постановкой «Зори Парижа», при непосредственном участии автора этого метода В. Ильина. Одновременно будет итти разработка самой методики эскизной с'емки для наиболее рационального ее применения в других постановках 1936 года. Руководителем ячейки назначен старший научный сотрудник НИС Ю. Е. Генике.

Фильмотека ВГИК заканчивает разборку и распределение фонда фильмов, переданных ей из НИКФИ. Фильмы этого фонда относятся в большей части к периоду 1912—1922 годов. Большинство фильмов заграничного производства. Около 30 процентов

имеющихся фильмов не демонстрировалось на наших экранах. Имеется ряд интересных ранних американских двухактных пьес, в которых играют еще дебютантами такие «звезды», как Глория Свенсон, Мабель, Норман, Гарольд Ллойд, Бен-Тюрник и т. д. Среди немецких фильмов имеются ранние работы Эмиля Яннингса, Оси Освальд, Гарри Лидке, Эрист Дейч и др.

Фильмы русского дореволюционного производства представлены большей частью негативами.

Среди позитивов найден экземпляр фильма «Уход великого старца» (о последних днях Льва Толстого). Этот фильм, поставленный в 1912 году режиссером Протазановым, был запрещен женой и родственниками Толстого и никогда не видел экрана.

Кроме того обнаружены картины: «Распутин», «Белые голуби», «Грех и искупление», «Новое платье» производства 1917, 1918, 1919 годов и ряд патриотических фильмов: «Всколыхнулась Русь сермяжная», «Во славу русского оружия» и т. д.

За последнее время фильмотека пополнилась новыми 100% копиями фильмов крупнейших мастеров советской кинематографии.

Книга Пудовкина на итальянском языке

Крупное римское издательство „Le Edizioni d'Italia" выпустило вторым изданием книгу Всеволода Пудовкина «Фильм и фонофильм». Перевод на итальянский язык сделан известным писателем и журналистом Умберто Барбара.

Итальянская пресса дает высокую оценку книге Пудовкина.

«Серьезный труд. Лучшие знатоки кинематографического искусства не должны пренебрегать этой книгой, а читать, перечитывать ее и усвоить то, что там сказано» («La stampa»).

«Перед нами не только сборник прекрасных очерков о кино, но подлинно прекрасное руководство для режиссеров и киноартистов» («Giornale d'Italia»).

«Книга, которую следует внимательно прочесть всем тем, которые работают над фильмами в Италии. Многому можно там научиться» («Popolo di Roma»).

«Quadrivio римский художественный журнал, пишет:

«Книга Пудовкина явилась действительно своевременной и необходимой для широкого и обстоятельного ознакомления с кинематографическим искусством».

Даже «Lavoro Faschista», орган фашистской партии, вынужден признать, что:

«Это первая настоящая книга по технике кинематографии».

Фильм о Мицкевиче

А. Слонимский, обозреватель известного польского литературного журнала «Вядомосци Литерацке», в редкой статье обходится без антисоветского выпада. Тем выразительнее звучит (в № 29 журнала) его признание огромного превосходства советского киноискусства над фильмами польского кинопроизводства. Речь идет, притом, о Мицкевиче, об особенной теме, которую официальный «патриотический» лагерь Польши считает своей монополией. Слонимский заранее уверен в победе советского кино в том соревновании, в котором польской стороне будет особенно горько чувствовать себя побитой.

«В СССР, — пишет Слонимский, — готовят фильм из жизни Мицкевича. Я уверен, что фильм будет стоять на высоком художественном уровне, потому что киноискусство СССР — творческое и самостоятельное. Узнав об этом, наши кинодеятели вступили в состязание. Они собираются делать в Польше фильм под заглавием «Молодость Мицкевича». Мой искренний совет им — отступиться. Не справятся. Пусть даже удастся составить самый лучший сценарий, напортят режиссеры. А если будет сносная режиссура, подгадят актеры. Если бы оказались в порядке и артисты и режиссеры — выйдет глупый фильм, потому что так уж всегда бывает в нашей кинопромышленности. Дело становится щекотливым именно из-за соперничества с Советским союзом, ибо как же будут выглядеть эти оба фильма рядом? Разве что цензура не допустит советский фильм о Мицкевиче, чтобы не компрометировать нашего сравнением. Самый лучший совет — не делать этого фильма».

(«Вядомосци Литерацке» № 29).

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией С. Гинзбург

Издатель — Журнально-газетное об'единение

Уполномоченный Главлита Б—11805 Зак. типогр. 573 Заказ издат. 288 Тираж 6000
Об'ем журн. 5½ п. л. Колич. зн. в печ. листе 79 200. СтАт. 65-176 × 250 мм
Поступила в производство 13/VIII 1935 г. Подписан к печати 4/IX 1935 г.
Тех. редактор Н. Аузан

Адрес редакции — 1-й Самотечный пер., д. 17, тел. Д 1-43-80

Типография и цинкография Жургазоб'единения. Москва, 1-й Самотечный пер., 17

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПРИЕМ ПОДПИСКИ

Ежемесячный общественно-политический художественный журнал театра, драматургии и критики

ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ

орган Союза советских писателей СССР

ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ

ставит своей задачей консолидацию творческих сил советской литературы и театра на основе борьбы за социалистический реализм, утверждении ведущего значения драматургии на театре

ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ

рассчитан на квалифицированного работника сцены, драматургии и литературы и на учащихся теавузов.

ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ

выходит тетрадями по 10 печ. листов большого формата в двухкрасочной обложке. Каждый номер содержит четыре двухкрасочных (дуплекс) портрета деятелей театра и драматургии, четыре цветных (монохром) фотополосы театров СССР и около 50 текстовых иллюстраций (автотипий)—зарисовок, фото, снимков с документов и т. д.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

12 мес.—72 руб., 6 мес.—36 руб., 3 мес.—18 руб.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазоб'единением, инструкторами и уполномоченными Жургаза, повсеместно почтой и отделениями Союзпечати

ЖУРГАЗОБ'ЕДИНЕНИЕ

КИНО

Шестидневная газета—орган Главного управления кино-фотопромышленности при СНК СССР и ЦК Союза кино-фоторабочих

Освещает на своих страницах творческие вопросы советской кинодраматургии, творческие методы режиссерской, сценарной, операторской и актерской работы, обсуждает сценарии и выходящие фильмы.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

12 мес.—12 руб., 6 мес.—6 руб., 3 мес.—3 руб.

Цена 1 р. 50 к.

50

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯРЫ
15 ЯЕН 35
Г.И.Вх. Палат. получены

Советское кино

16428

Орган ЦБ секции творческих работников ЦК Союза кино

Советское кино

19 СЕН 1935

охватывает все основные стороны деятельности советской кинематографии, уделяя особое внимание кинопромышленности как одной из областей советского искусства

Советское кино

разрабатывает вопросы постановки фильмов вопросы кинодраматургии, актерского, режиссерского и операторского мастерства, вопросы жанров и стиля советской кинематографии, вопросы технического усовершенствования нашего кинопроизводства и техники с'емки

Советское кино

рассчитан на творческих работников кинематографии и смежных областей искусства и культурной работы, учащихся в киноучебных заведениях, а также на читателя, интересующегося советской кинематографией. В 1935 году в журнале „Советское кино" будет значительно расширен отдел заграничной информации. В журнале регулярно будут помещаться отзывы кинопрессы о советских фильмах, идущих за границей; отрывки из лучших заграничных сценариев; критические статьи ведущих революционных критиков Запада и Америки о текущих событиях зарубежного кино; подробная информация о работе киноорганизаций за рубежом. Отдел заграничной информации будет богато иллюстрирован фотографиями — кадрами из заграничных фильмов.

В СОВЕТСКОМ КИНО печатаются: 1) рецензии, критические статьи, обзоры вновь выходящих фильмов, 2) литературные сценарии ведущих постановок 1935 года, 3) статьи о работе режиссеров, операторов и актеров, 4) информации и обзоры о текущей работе на кинопроизводстве и отдельных постановочных групп

Советское кино

выходит книгами размером пять печатных листов каждая в двухкрасочной обложке. Каждый номер содержит четыре цветных вкладки из лучших постановок и до 50 текстовых иллюстраций

255 Ем